revue roumaine

1971 3

Publication littéraire trimestrielle paraissant en français, russe, anglais et allemand

Rédaciion et administration
5, rue ION GHICA
BUCAREST
Téléphone; 15.35.88

Imprimé à l'Entreprise polygraphique « Arta Grafică »
133 — 135, Calea Şerban Vodă
Bucarest

SOMMAIRE

MIHNEA GHEORGHIU	Pour une éducation civique humaniste	5

LA LITTÉRATURE

La Voix des poètes

ION CARAION	Les Mains sans auteur	11
MIRON RADU PARASCHIVESCU	*Poèmes:* Colonnes ★ Rica ★ Ce n'est pas possible ★ Les Hommes de la Terre ★ La Route vierge ★ Etre libre ★ Patrie	14
	Prose: Les Serfs ★ Entre nous ★ Le Sauveteur ★ Le Journal d'un cobaye	24
NICOLAE BALTAG	Un vagant adorateur des muses	45

Prose

TITUS POPOVICI	La Mort d'Ipou	48

Profil

M. NIŢESCU — Vladimir Streĭnu — 79

La Vie des Livres

Chroniques

MIHAÏL PETROVEANU — Dynamiteur d'harmonies — 82

S. DAMIAN — L'Obsession du vrai — 84

ION ROMAN — Perspectives d'aujourd'hui sur les débuts littéraires du XXe siècle — 87

Fichier — 88

CHRONIQUE DES IDÉES

HORIA URSU — Un grand révolutionnaire: Tudor Vladimirescu — 99

PAUL GEORGESCU — Le Rôle de la critique littéraire — 103

LES ARTS

Théâtre

GEORGETA HORODINCĂ — Une dramaturgie éthique — 108

ŞERBAN STATI — Le Livre de théâtre — 111

Cinéma

IORDAN CHIMET — Poésie et cinéma — 113

CĂLIN CĂLIMAN — Un film historique d'envergure: *Michel le Brave* — 120

AL. RACOVICEANU — Le Livre de cinéma — 122

✦ **Beaux-arts**

OCTAVIAN BARBOSA — L'Equilibre des antithèses — 123

OLGA BUȘNEAG — Carnet des arts plastiques — 127

VASILE FLOREA — Le Livre d'art — 132

✦ **Musique**

ANATOL VIERU — L'Assaut de l'ineffable — 135

SILVIU GAVRILĂ — Le Livre de musique — 138

✦ **Nouvelles de l'édition**

✦ **Nos collaborateurs**

XXVe ANNÉE N° 3 1971

ION VLASIU:
Le Sculpteur

Pour une éducation civique humaniste

par **MIHNEA GHEORGHIU**

Les très jeunes intellectuels qui, vers 1936, faisaient leurs débuts dans l'étude de l'« esprit européen » essayant de pénétrer dans les broussailles des théories de l'entre-deux-guerres sur l'émancipation des nations petites et moyennes, en vue d'une paix durable, trouvaient dans le *Manuel géographique de politique européenne* du professeur Jacques Ancel, une célébrité de l'époque, nombre d'arguments contre la « politique extérieure menée dans l'ombre des cabinets des grandes puissances » et contre les « vieilles résistances historiques », de l'intérieur ou étrangères, « qui ne sont pas encore mortes ». Présentant les mouvements d'inquiétude qu'alimentait la négligence des « contacts et des contrastes nationaux » surgis dans le monde européen, l'auteur déplorait le fait que les « transformations et les révolutions actuelles ne sont pas encore réalisées dans cet esprit ».

La deuxième guerre mondiale est venue prouver que les craintes des intellectuels progressistes de cette période étaient justifiées, le premier signal de la déroute étant donné, dans la zone politico-géographique roumaine, par la destitution arbitraire de Nicolae Titulescu, ministre des Affaires étrangères.

Dix ans plus tôt, Denis de Rougemont, à l'époque directeur du Centre Européen de Culture, essayait, dans *Vingt-huit siècles d'Europe*, de définir la « conscience européenne » au travers de textes choisis depuis Hésiode.

Mais ni l'« esprit européen » ni la « conscience européenne », considérés séparément en tant que notions théoriques, ne suffisaient à préciser exactement

les nécessités réelles des peuples du continent, traumatisés par les guerres, les crises économiques et la peur des diktats. Parce que nulle coopération internationale visant à une paix durable ne saurait partir de critères abstraits, dogmatiques ni être conditionnée par la solution simultanée de tous les problèmes non résolus, existant en Europe, de même qu'on ne saurait, dans la discussion de ces idées, exiger l'accord immédiat de tous les interlocuteurs. Pour aboutir à un accord général, il faut du temps, de la souplesse et du tact, dans ces contacts entre deux ou plusieurs parties, fondés sur le respect mutuel des opinions et des intérêts de chacun, en rejetant les idées préconçues de force et de grandeur, héritées du temps révolu des empires.

La Roumanie a maintes fois, et dans les plus hauts et les plus divers forums politiques, exprimé le point de vue d'une nation socialiste au sujet des voies et moyens susceptibles de conduire à une solution du problème de la sécurité européenne. L'esprit de responsabilité à l'égard des idéaux de la paix et du socialisme se trouve à la base des réponses constructives données par les porte-parole de l'Etat roumain touchant tous les thèmes majeurs de l'époque contemporaine.

Un constant souci des destinées de la paix et de la coopération sur le continent dont nous faisons partie se reflète aussi clairement dans les communiqués publiés à l'issue des visites officielles effectuées en 1971 par la délégation de parti et gouvernementale roumaine dans les pays socialistes d'Asie, l'une des actions internationales les plus importantes de l'histoire de la Roumanie socialiste, puissante manifestation de solidarité avec la lutte des forces anti-impérialistes, à l'occasion de laquelle l'infatigable activité de la délégation, présidée par Nicolae Ceaușescu, secrétaire général du Parti Communiste Roumain et Président du Conseil d'Etat, a offert à l'opinion publique mondiale un nouvel exemple de clairvoyance révolutionnaire et de patriotisme éclairé.

Chacun sait que la Roumanie, avec d'autres pays socialistes d'Europe, est au nombre de ceux qui prirent l'initiative d'engager certaines campagnes visant à la réalisation de la sécurité européenne et à l'organisation d'une Conférence. Mais il n'est pas moins vrai que se manifestent des réserves et des résistances provenant principalement de cette mentalité née et conservée « dans l'ombre des cabinets secrets », pour reprendre les termes du *Manuel* cité au début de cet article. L'opinion publique européenne et mondiale conçoit, certes, les responsabilités qui incombent aux grands pays, mais la conviction s'impose, chaque jour davantage, qu'aucun problème international ne saurait être résolu qu'avec la participation effective de tous les Etats, et que

les pays petits et moyens ont à jouer un rôle de plus en plus important dans le monde d'aujoud'hui, le monde de la coopération et de la paix.

On a beaucoup parlé au cours de la dernière décennie de la menace qui pèse sur la civilisation, des tigres et des requins de toute espèce, et cependant, le sang a continué de couler.

Voilà pourquoi, une fois de plus, le porte-parole le plus autorisé de la Roumanie, le chef de l'Etat et dirigeant du Parti Communiste Roumain, exprimait, avec fermeté et avec une ardente passion humaniste, l'opinion générale, quand, en Finlande, pour répondre au salut de son hôte, il déclara: « Nous considérons que le temps est venu d'agir avec plus d'énergie pour la réalisation du désarmement général et, en premier lieu, du désarmement nucléaire. En ce sens, nous considérons qu'il serait opportun d'instituer des mesures telles que: la diminution des budgets militaires, le retrait des troupes dans les limites de leurs territoires, l'abolition des blocs militaires, et autres permettant de tirer parti de toutes les ressources matérielles et humaines de la société au bénéfice du progrès et du bien-être des peuples. »

Dans le monde de l'art on fait état des *valeurs humanistes* ou simplement *humaines* dans les relations culturelles entre nations; mais cela restera une utopie livresque aussi longtemps que l'effort politique, gouvernemental ou non gouvernemental, de toutes les nations ne sera pas le garant de l'échange d'idées et de valeurs entre les cultures nationales. Par ce fait, la politique intérieure et extérieure de paix, de stimulation du climat d'intelligence et de prospérité sans discrimination, menée par la Roumanie, constitue également un exemple de politique culturelle réaliste, appelée à contribuer effectivement à l'instauration des meilleures relations culturelles avec l'étranger sur la base de l'entente et du respect mutuel entre les peuples.

La littérature et l'art anti-humanistes, propagateurs de la violence physique, de l'érotisme sans issue, de l'agression morale, ont perdu du terrain au cours de ces dernières années. Les conceptions de ceux qui travaillent et qui luttent pour le respect des valeurs durables de la civilisation commencent à s'imposer. Cependant, pour que l'effort engagé se développe dans un climat propice, il y faudra l'insistance conjuguée et conséquente de l'opinion publique internationale.

Dans la salle d'un cinéma « d'art » où roulait au printemps dernier le film *Viva la muerte* (Vive la mort!) d'Arrabal, j'ai revécu le frisson d'horreur et la nausée avec lesquels, adolescent sans expérience, je traversais les mares de sang dont la rébellion fasciste légionnaire avait souillé les rues de Bucarest, en janvier 1941. Un film cruel et violent, où le naturalisme et l'onirisme de

l'auteur avaient extrait du souvenir des victimes du fascisme espagnol tous les éléments susceptibles de dégoûter à jamais l'humanité de la vie et de l'amour.

Un film antifasciste? Possible. Au moins par l'intention. Mais l'auteur traumatisé n'a pas réussi à s'évader hors de la sphère d'influence de l'ambiance psycho-sociale qu'il disait vouloir démasquer. « Non, je ne veux plus voir ton sang sur le sable de l'arène. » s'exclamait Federico Garcia Lorca dans son extraordinaire élégie à la gloire du torréador Ignacio Sanchez Mejias, à la gloire de l'Espagne ensanglantée, l'année même où il devait être tué.

Non! l'humanité a été sursaturée de sang et d'horreurs.

La rubrique des faits divers de la presse mondiale rapporte un si grand nombre de massacres (je ne me réfère ici qu'à ceux enregistrés dans les régions dites pacifiques), que nos parents qui ont vécu en des « temps normaux » et sont morts au cours de la première guerre mondiale, se retournent horrifiés dans leurs tombes. Naguère, le procès d'un parricide ou celui d'un sadique constituait un sujet longtemps commenté par la presse et l'opinion publique révoltée. Aujourd'hui, par comparaison avec les centaines de milliers de cadavres qui figurent chaque semaine au titre de « pertes » dans les communiqués des agences de presse, de tels procès ne constituent plus que des bagatelles.

Un sociologue contemporain bien connu, sévère diagnostiqueur de l'impitoyable monde où nous vivons, veut nous convaincre qu'à la base de l'aliénation d'une partie de la société actuelle atteinte de cette maladie infectieuse qu'est la violence se trouvent les traumatismes provoqués par les crimes nazis durant la première moitié de notre siècle. C'est là qu'il faut chercher l'explication de l'assassinat en masse de la population civile des villages vietnamiens, assassinat pour lequel sont jugés, par les tribunaux et l'opinion publique américains, les militaires criminels. L'explication s'étend aussi au triste accroissement de la criminalité dans nombre de pays à « statut » de civilisation.

C'est sans doute aussi l'école du fascisme qui fait des prosélytes dans les pays en cours de développement où des dizaines d'honnêtes citoyens et patriotes sont pendus ou fusillés, à la suite d'une parodie de jugement, cependant que le génocide y est une affaire courante au mépris des lois de l'humanité et de l'opinion publique.

La « démocratie » et « l'humanité », mots toujours à la bouche des speakers de tous les postes de radio du monde, ne seraient-elles donc que des

voix qui crient dans le désert? Ou bien l'éducation civique humaniste nous menacerait-elle à nouveau de sa faillite cyclique?

Qui sont ceux qui, dans ce monde, résistent avec cet entêtement, dément, aux aspirations et aux manifestations de paix et d'humanité dont nous sommes les témoins sur toute l'étendue du globe, depuis si longtemps? Jusqu'à quand, la course aux armements, la permanente menace de la violence armée va-t-elle se poursuivre? Car l'accumulation des stocks d'armes atomiques et autres moyens de destruction en masse continue en dépit du fait qu'elle pèse lourdement sur les épaules des peuples et réprésente un danger de mort pour l'avenir de l'humanité. Mais qui sont, en définitive, les monstres qui avalisent et maintiennent cette permanente agression à l'adresse de la coexistence pacifique des hommes et de leur droit inaliénable de vivre libres et sans la crainte perpétuelle de la mort?

Du passé faisons table rase! C'est là le cri primordial de l'humanité consciente des sources de l'agression et de la violence dans les relations publiques entre les hommes et entre les nations.

Vive la vie! Viva la vida est le titre du film que j'aimerais voir projeter sur tous les écrans du monde.

MIRON RADU PARASCHIVESCU

(1911 — 1971)

Les Mains sans auteur

La baguette est tombée.

Rien à faire, je n'y crois pas. Miron Radu Paraschivescu est parti, à 60 ans, pour un voyage plus long que ceux de Bucarest à Vălenii de Munte ou à Paris, qu'il a quitté la dernière fois pour ne plus jamais y revenir. Ces voyages avaient été l'expression d'un véritable prurit. . .

Ma mémoire conserve son image devant son premier pupitre. Avec ses yeux d'écureuil, son teint olivâtre, toujours prêt à déployer ses ailes, renfermé en lui-même (« la solitude à sa manière » — comme disait Pierre Jean Jouve), comme les candélabres des maronniers en fleurs au printemps.

Il lisait son manuscrit, coupant, ajoutant, corrigeant, changeant parfois le titre et même la signature (« Le plagiat est nécessaire », aurait dit Lautréamont. « Le progrès l'implique »), il indiquait le corps des lettres, le format, la colonne, élaborait la mise en page, demandait les épreuves, faisait encore les corrections de dernière heure et, après l'impression du texte, il savait le diffuser et, mieux qu'un acteur, en relever la noblesse devant les personnes de sa connaissance et les inconnus, devant ses amis et même devant ses détracteurs.

La division du travail vint plus tard.

Lorsque je l'ai connu, en 1942, en dépit de la guerre ou bien précisément parce que « la liberté de tirer des coups de feu », comme disait le poète Geo Dumitrescu, suscitait des coupes sombres parmi la main-d'œuvre, il était partout à la fois. Mais cela ne lui déplaisait pas !

Il ressemblait à ces paysans auxquels un vieux type de civilisation a appris — en même temps que les proverbes — à planter les arbres et la vigne; à repiquer les légumes et la salade, à cultiver les céréales, les fraises, les champignons, les pommes de terre et les fleurs; à couper les blés et à faucher l'herbe, à arracher et à tondre, à cueillir, conserver, tanner, construire des maisons, des palissades, des portes, des appentis, des poulaillers, des granges, des étables et presque chacun des accessoires de leur habillement, de leur ameublement et de leur jardin (les boutons, la chemise, les bas, les laptis, le gilet, le bonnet de fourrure, l'essuie-mains, le couvre-lit, le métier à tisser, la

spatule, l'écuelle, le tranchoir, la cuiller, la fourche, les tonneaux, le banc, la claie, les panniers, les ruches, la cruche, la palanche, la broie, la balançoire, le sac, la besace et les pièges), à les confectionner eux-mêmes, avec une habileté acquise, à force d'exercice et de patience, en bons connaisseurs du matériau et de l'usage qu'ils en attendent.

C'est pourquoi, je ne fus pas étonné d'apprendre, un certain temps après qu'il eut éprouvé plusieurs secousses et que bien des vides noirs se fussent produits dans son existence, qu'il s'était retiré dans une localité rurale, à Vălenii de Munte, protégé par l'esprit de ses croyances et par les images de son enfance écoulée dans le même village, dans une mythologie d'arbres et de silences. Cependant, sa petite résidence était le théâtre d'un perpétuel va-et-vient, *une sorte de bizarre ministère de la poésie, à partir duquel ce travailleur acharné gouvernait les jeunes pousses de la fraîche lyrique roumaine, avec la force d'attraction d'un aimant, tel que nous l'avions connu dans les rédactions qui furent témoins de nos convulsions à l'époque de la guerre. Si la vie journalistique exerçait sur moi à l'époque une sorte de fascination et si j'étais tenté de ne pas m'éloigner un instant de son engrenage et de ses ferveurs, c'est à Miron Radu Paraschivescu qu'il faut en imputer la culpabilité spirituelle.*

Ayant fait de la page culturelle des journaux « Timpul » *et* « Ecoul », *pendant toute la durée de la guerre, un code, une page à clefs, Miron soumettait chaque manuscrit à un examen minutieux: rien n'était publié qu'après avoir passé par ses mains et c'est pourquoi notre petit territoire littéraire avait un aspect homogène, encerclé chaque jour par un nombre croissant d'adversaires, mais s'attirant chaque jour de nouveaux amis, dont certains sont devenus les écrivains de nos jours.*

Il avait la passion d'écrire, la nostalgie d'une présence permanente, la vocation de participer et des réserves infinies de gestes fraternels, cordiaux. Il n'avait jamais assez du charme indicible de l'enchaînement des mots, de leur histoire, il improvisait avec habileté des articles, des notes, des correspondances, des chroniques d'art, des reportages, des vers, des médaillons, des semblants de comptes rendus, des évocations, des pamphlets, de tout. Pour lui, écrivain politique déclaré, écrivain communiste, la littérature, de quelque genre qu'elle fût, était toujours engagée, tout avait de l'importance, un sens et une substance, comme il l'avait appris de Malraux, de Saint-Exupéry, de Lautréamont, de Walt Whitman et de Maïakovski. Sa facilité procédait d'une culture vaste et d'une haute conscience de ses responsabilités.

Si une partie de l'art poétique d'Arghezi (point cardinal de la lyrique roumaine du dernier demi-siècle) peut être comprise en deux vers: « *Utile ou non / Il veut d'abord une belle chose* », *on peut dire de Miron Radu Paraschivescu qu'il occupe dans la littérature roumaine, comme un très petit nombre de ses prédécesseurs, une position insulaire, par l'accent, presque sans précédent et sans terme de comparaison, posé sur l'idée de forteresse littéraire, sur l'idée d'utilité de la parole écrite. Militairement, sérieusement, il avait essayé de faire vivre une série de principes du même Lautréamont, comme* «*La poésie doit être faite par tous* »; «*Un poète doit être plus utile qu'aucun citoyen de sa tribu*»; «*La poésie doit avoir pour but la vérité pratique*»; «*La pensée n'est pas moins claire que le cristal* »; «*Je ne chante pas ce qu'il ne faut pas faire. Je chante ce qu'il faut faire* ».

Par ses propres productions; par ses vertus socratiques (il a découvert, encouragé et éduqué de nombreux talents, dont tous — évidemment — n'ont pas eu la force de

devenir des personnalités); par ses nombreuses traductions et adaptations de la poésie universelle; par son activité de journaliste, les préfaces généreusement accordées aux débutants de valeur, l'orientation artistique imprimée à certains quotidiens et revues; par des conférences, des pages de confessions, par la direction de cénacles littéraires, par ses prises de position — il n'a fait, toute sa vie, que relever l'usufruit de cette « lubie » qu'est — tant qu'elle pourra encore être — la littérature, lubie que Miron Radu Paraschivescu surprenait sans cesse dans sa situation de productrice virtuelle. Servante sans complexes, la littérature devait à son sens fournir sans cesse des œufs, des moûts, des graisses, des fruits et des moelles, alimenter intarissablement en caséine spirituelle la soif constante, le ventre de la cité, sa curiosité.

Il était un vitaliste, il adhérait à la volupté, il professait une poésie impersonnelle et pouvait dire sans aucune réticence: « Je n'accepte pas le mal. L'homme est parfait. L'âme ne tombe pas. Le progrès existe. Le bien est irréductible. Les antéchrists, les anges accusateurs, les peines éternelles, les religions sont le produit du doute. »

Le grand charme et la candeur sans pareille qui lui étaient propres résidaient justement dans la franchise avec laquelle il n'hésitait pas à proclamer ouvertement tous ces petits actes d'audace poétique — altièrement graves, par là-même, peut-être — et éprouver toutes choses à l'acuité de son esprit, pour ajouter chaque jour une charge de poésie à ce qui semblait définitivement dépoétisé, aux antipodes de l'état de grâce.

Il a pris sur lui le risque de légitimer, presque exclusivement, en tout cas avec prédilection, la majesté des petits, des miséreux, sans mystère ni blason hérité, celle des ordres stériles ou franchement ridicules, auréolant des notions par tous décriées. Miron Radu Paraschivescu croyait si peu aux éclipses, à la dévaluation, à la malédiction ou à la guigne de certaines zones de la réalité que l'on passe visiblement sous silence, auxquelles nul n'accorde aucun intérêt — mais qui, selon lui, tiennent la balance en équilibre — qu'il n'a pas hésité à plaider le front haut et avec toute l'énergie que vous confère la conviction de défendre une cause juste, à plaider pour Vasile Alecsandri, à critiquer Tudor Arghezi, et à intituler courageusement son premier recueil de vers Chansons tziganes, *taxant de malchanceux l'idéalisme ou sa romantique collection d'apologies (« Car les malchanceux font partie de la catégorie de ceux qui donnent. . . Comme de véritables et infatigables dieux. . . espèce internationale et interastrale. . . »). Plus, il a osé donner à son fils unique le nom de Mitică, dans un pays où Caragiale avait stigmatisé à mort (et semblait-il à jamais) un certain genre de « Mitică », voire de « miticisme ».*

La fantaisie de sa réplique s'installe définitivement, rien ne sert de comptabiliser les résultats. Car, si Miron Radu Paraschivescu fait partie de la famille des deux Caragiale (Matei et Ion Luca), d'Anton Pann et de Ion Barbu, il ne leur ressemble pas. Seul le groupe sanguin semble être le même, leur morphologie spirituelle diffère par la nuance.

ION CARAÏON

Colonnes

Blanches sœurs, je sortirais de vos rangs...
OLGA CABA

Captive Idée dans la pierre pâle,
O vous pâles colonnes, blanches vierges,
Nulle autre Idée de vos corps n'émerge
Ne trouble vos veilles minérales.

Et si le jaloux dieu de l'ombre
Fait décroître quelquefois
Le droit, l'altier essor du Nombre
Qui, chu, abdique son mystère,

Par cela même vous restez
Symbole de la pureté :
C'est le refus de l'adultère
L'orgueilleux tronc qui fut brisé.

Rica

Le vent souffle tristement
souffle sur les cœurs amers,
le vent souffle chez les gitans,
souffle sur les cœurs déserts,
vent de printemps par la ruelle,
au parfum de jouvencelle.
Passe, vent, passe sans crainte
car plus n'écoute ta complainte
nulle gitane poudrée
aux lèvres rouges, carminées !
Passe, vent, passe, morbleu !
car point ne sécheras leur feu
ni ne sécheras leurs pleurs
pour Rica, bourreau des cœurs !

Mauvais coucheur, qu'on disait d'lui
mais sans égal, j'vous garantis :
un as aux dés, au biribi,
prompt au couteau et affranchi,
valet de trèfle, sacristi !

Point de pucelle emballée
qui n'en fût énamourée,
ni épouse ayant mari
qui ne l'eût voulu au lit.
Et ses yeux noirs, en amande,
qu'elles dévoraient friandes,
et sa voix de cajôleur
qu'elles buvaient avec ferveur,
Rica, ah, bourreau des cœurs.

Il allait par le quartier
de son pas noble et altier
dandiné et point pressé,
se sachant partout aimé.
Et si jamais ça bardait
(car des enn'mis, il en avait !)
alors là, c'était pas gai,
car avant d'tirer l'couteau,
on était sur le carreau !

Il n'avait point son pareil,
portait boucles à l'oreille
et l'index tout adorné
d'une jaspe mordorée.

Quand la nuit il rentrait soûl
il chantait comme un p'tit fou,
comme un' brise qui s'en va
dessécher les cœurs là-bas,
comm' l'étoile timorée
qui clignote à l'empyrée.

Tel était Rica l'enjôleur :
de personne n'ayant peur
et personne n'évitant
en ce monde de méchants !

Mais comme un soir il rentrait,
— un soir de printemps c'était —

un gitan à l'air chafouin
se colla à lui en ch'min :
« T'as bien un' sèche, pas vrai ? »
Et tandis qu'ils se fouillait
il lui planta, le salaud,
son couteau dans les boyaux.
Rica se courba un brin
mais il lui flanqua un pain
qui en fit voir, au gredin !

Quel raffut, lors, dans la rue !
Quel monde, quel tohu-bohu !
Le sang lui coulait à flot
Comm' le vin hors d'un tonneau.
Toute la gent féminine
d'accourir, on s'imagine,
mais lui ne voulait pas d' soins :
se tenant les flancs d'un main,
sèche au bec, il l'alluma
et sourit d'un air serein :

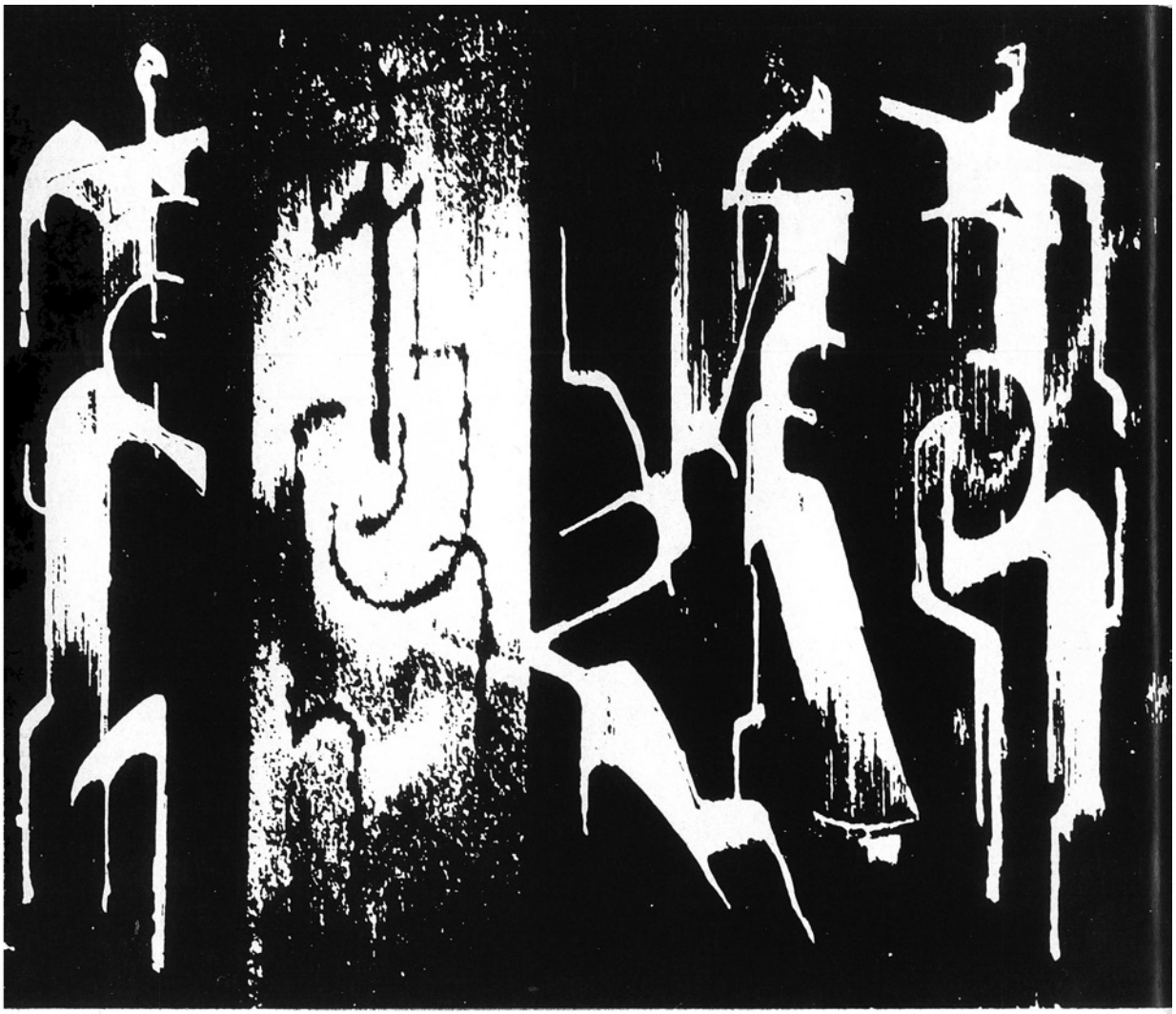
« Moi, crever d'un coup d'surin ?
Le temps qu' l'ambulance soit là,
J'en grille encore une, oui-da ! »

Rude gars, que ce Rica !

Tous se signaient avec frayeur
(bagarreurs, tricheurs, voleurs)
et les gitanes pétrifiées
de gémir et sangloter.
Ah, que n'auraient-ils donné,
pour voir Rica sur la dure ;
mais lui, droit comme un pilier,
ne tenant que sa ceinture
d'une main bien appuyée
paradait d'un air altier,
Rica, amant poignardé.

La lune émergeait là-haut
aussi rouge qu'un pavot
et le vent s' mit à souffler
par la ruelle, aussi léger
qu'un sanglot de cœur chagrin.

LUCIA DEM. BĂLĂCESCU: Moi et ma mère



GETA BRĂTESCU: Axia

Aais l ambulance plus ne vint . . .
pups 'Rica s'accroupit
plor lentement s'étendit,
Misuyé à un mur gris.

Tous les gandins, égayés
faisaient mine de l'remonter :
— « Toujours patraque, mal en point ? »
Lui se taisait, les yeux au loin.
« Un' partie de dés, mon tout beau ? »

Lui ne soufflait toujours mot.
L'une, qui voulait le frotter,
hurla : il était glacé.
Quand l'ambulance prit le corps
Seul' la sèche brûlait encor.

Souffle, vent, coulez ô pleurs,
sur ce jeune, vaillant cœur !
pleurez-le, ô cœurs amers
de s'en être allé tout fier
ainsi qu'une onde doucette
et fumée de cigarette !

Chante-le, voix, chante encor
Rica, amant de la Mort !

Ce n'est pas possible

Ce n'est pas possible
Ce n'est pas possible
Que ces mains
Qui ont cousu
Lavé
Creusé
Allaité
Caressé
Papillonné au soleil
(Faisant ainsi l'inoubliable apprentissage de la vie),

Ne soient plus maintenant capables
Que de donner
Et de recevoir
La mort
Sous toutes ses apparences
Les plus diverses :
Glaive, poison, potence,
Faux, poignard, fourches
Et patte étouffante
Pressée sur la bouche

Comme pour interdire
A l'air
De sortir et d'entrer en ce corps
Dont elle (la main)
N'est qu'une parcelle,
Louange et couronne.

Les Hommes de la Terre

Maintenant, lorsque assombri je pense à mon pays,
lorsque je pense avec furie,
plein de furie contre et envers son sort,
contre et envers ses hommes,
lorsque je pense à sa terre,
à sa terre bonne, noire, fertile,
et riche d'arbres, d'orge, de maïs, de blé,
de lin, de seigle, et de vignobles, et de chênes,
sa terre pleine de l'âme des vivants et des os de ses morts
(plus de morts, on dirait, que de vivants).

Maintenant, lorsque je pense à ce pays
sillonné d'eaux et de montagnes,
sillonné de montagnes et des eaux d'or,
impregné de mazout, et de houille dans laquelle brûlent les cèdres maintenant,
après avoir déjà brûlé une première fois jadis, il y a des dizaines et des centaines de milliers d'années
je me sens envahi d'une grande, immensément grande fureur contre lui.
Sur elles-mêmes mes pensées reviennent assombries,
et courent dans les rues des villages et des villes,
courent semblables à un chien affamé, à un chien squelettique,

semblables à un cheval décharné, transparent,
chevauché par l'un des quatre Chevaliers de l'Apocalypse.
Ma pensée, elle-même pareille à une rosse
hallucinante, décharnée,
qui trotte à travers la plus affreuse Apocalypse
de ce pays,
de ce pays de paysans ;
ma pensée, ma rosse décharnée
s'abîme dans les remembrances,
dans l'eau cruelle d'un soir de printemps, dans l'eau cruelle
où toute la cité était plongée comme
dans un infect marais.
De nouveaux arômes survolaient l'asphalte,
parmi les murs rectangulaires, gris, couverts d'aspérités,
des ombres titanesques se balançaient, se balançaient,
immenses souvenirs des cèdres
ressuscités de la houille qui maintenant brûlait
dans les tuyaux des cheminées rouges, hautes.
La cité végétait, végétait
toujours pareille à elle-même, pareille à un indestructible champignon,
et qui n'a jamais su que végéter et s'engraisser.
Mais la cité est blanche
est blanche même dans ce souvenir cruel et tremblotant
lorsqu'elle paraissait mouillée dans la rivière du bleu soir de mai.

C'est alors que dans ses rues blanches, de craie,
ont surgi, jaillis de la terre,

morceaux de cette terre,
de cette terre noire et riche
de cette noire terre de houille,
et de maïs, et d'or, et d'esclaves, et de mazout,
ont surgi, plus noirs encore qu'elle, ont traversé la cité
les Hommes de la Terre, la faux sur l'épaule.

S'ouvraient des gouffres dans le soir d'eau bleue de la ville :
les Hommes de la Terre passaient dans ses rues.
Les Hommes de la Terre, morceaux de cette terre,
passaient dans les rues larges et grises,
parmi les maisons blanches,
indomptables, égaux à la tempête.

Les Hommes de la Terre,
noirs comme la terre.
La Terre même.

La Terre même passait à travers les rues de la ville,
la Terre allait dans les rues, parmi les maisons,
et s'ébranlait la Terre
dans le soir bleu de mai.
1942

La Route vierge

Je viens devant vous, braves gens,
en une double mission d'agitateur et de confesseur
(car je me suis longuement demandé
quelle autre serait la raison d'être du poète
et quel est le vêtement qu'il doit endosser?)

Je suis là devant vous et je vous parle !
Je suis tout entier tel que vous me voyez,
de la tête aux pieds, seul avec moi-même et avec vous.

Je me suis entraîné pour vous à la rhétorique
me soumettant à ses lois rigides et savantes
afin de pouvoir vous enflammer, vous embraser,
vous élever jusqu'aux plus hautes cimes,
jusqu'au ciel bleu et hautain,
et de là, avec précaution, vous faire descendre en vous-mêmes,
pour vous regarder dans les profondeurs,
et vous demander : Seriez-vous capables
de mener le combat jusqu'au bout
afin d'étendre votre juste pouvoir
jusque là où vos yeux ne peuvent plus voir,
jusqu'au fin fond des plaines et des collines arrondies
que vous embrassez du regard
du haut des sommets montagneux?

J'ai appris pour vous les lois de la poésie
son chant paisible et rebelle,
la chaude tendresse et l'âpre rudesse,
pour vous rappeler la douce voix du merle
le chant émouvant du rossignol
le parfum crû des fleurs des champs
et la plainte tourmentée des bois en plein orage.

Afin de parvenir à me faire comprendre en vous parlant
de vos champs de blé travaillés durement, avec peine,
du vent qui vous enveloppe et vous rafraîchit

de la terre noire, embuée,
des feux allumés la nuit sur les crêtes,
du soleil et de la pluie,
des menues joies et des douleurs amères,

J'ai appris les lois de la camaraderie,
lois jamais écrites,
mais qu'on lit seulement dans les yeux et dans les sourires,
dans le serrement chaud de la main fraternelle,
dans la parole juste, foudroyante,
afin de vous dire d'aller tous ensemble,
car tous vous n'êtes qu'un seul,
et que tous ensemble vous devez demeurer ainsi, un seul.

Je me suis exercé dans l'art du combat hardi, et serré,
afin de vous parler de la lutte pour une vie de liberté
de son sourd, mais fertile acharnement,
de sa flamme, ses espoirs et ses fondements,
Et lorsque vous me demanderez,
après vous avoir dit tout ce que j'ai à vous dire,
après vous avoir montré les voies justes qui mènent
vers vous et vers le monde,
lorsque vous me demanderez, à la fin,
décidés et confiants,
quel doit être le choix à faire :
la fière épée du combat
ou le chemin d'un pieux salut ?
Moi, me présentant devant vous
en ma double mission d'agitateur et de confesseur,
je vous dirai qu'il n'y a qu'un seul chemin,
que la voie du combat et celle du salut
sont deux voies à jamais inséparables

comme les mains et les yeux
comme l'âme et le corps,
toujours jumelées et uniques;
La route vierge qui vous attend
est celle du salut de l'homme par la lutte.

1935

Etre libre

Je ne crois pas en la liberté tant qu'elle n'est à tous.
Déchirée en lambeaux, ce n'est qu'une carcasse
Et les plaies expiatoires me font mal partout

Et le sourire tel l'ombre des barreaux passe
Sur mon visage. Le pain est dans ma bouche plumage carbonisé
D'où nul phénix ne lance sa flèche vers l'arcade
De l'horizon ; tout m'est refusé
Et jusque dans le diamant du regard bien-aimé
Serein, irisé, se dissimulent des larmes
Muées en stalactites, glacées.

Nulle fleur ne m'évoque le soleil du midi,
Nul félin ne découpe de vitres dans la nuit,
Tant que je n'entends pas le souffle de la liberté
Dans le sommeil de tous, comme en le bourgeon gonflé
Qui au printemps du monde éclate sur les branches, en mai.

Ni fleur ni vin ne me faut !
Nul zénith ne réjouira mes yeux que je veux fermés sans trêve
(Aussi fort que je les écarquille, par désespoir)
Tant que la liberté n'est pas la fleur qui pour tous éclôt
Et que je la porte en ma mémoire
Comme je porterais sur mon dos
Simplement la charogne d'un rêve.

Il ne me faut rien de ce qui
N'est pas à tous ! Pas même le feu du baiser,
Non plus que les cimes neigeuses en un nuage embrasées
Ni le jour de fête niché au calendrier
S'il ne se multiplie en la chair et le sonore cri.

Sinon me suffiront les corridors secrets
Et les pas nus, feutrés, des ermites ou des hôpitaux,
Les regards jaillis de la haine, tels des criquets,
De la haine la plus dure trempant un couteau
Qui affile sa lame dans les appels étouffés
Sur les lèvres sèches, gluantes, parcheminées,

Une haine qui réfléchit, du haut de sphères condamnées, l'éclat
D'un astre aveugle ayant nom I S O L E M E N T,
Uniquement brisé par le rugissement sauvage, violent,
De la bête enfermée, en laquelle encor se débat
Tout le bruissement de la forêt, dans le torrent du sang.

Patrie

Depuis toujours à nous fut cette terre
Ainsi, avec ses jardins, ses chardons,
Nôtre d'après nos mères et nos pères,
Le sang aussi groupé en échelons.

Féconde question tel un nuage flâneur
Aux lobes gorgés d'une riche ondée,
De l'emmuré vivant à Elseneur,
La réponse fumant sur le brasier.

Elle est une, comme le consacra
La chronique, aussi la vie anonyme.
De la Grande mer au ponant là-bas
Cronos veille sur cette unité prime

Que nous porterons, fardeau cher, sacré,
Luttant avec la nuit des profondeurs
Où taupes et larves ont décliné
Leur restitution en volcan et fleur.

Les versions françaises sont dues à MIRCEA E. BALABAN (La Route vierge), TISA BĂDULESCU *(Ce n'est pas possible)*, GEORGE AUREL BOEŞTEANU *(Rica, Etre libre, Patrie)*, MIHAI UNGUREANU *(Colonnes, Les Hommes de la Terre)*

Les Serfs

Le village de Stoïșești est un village de paysans corvéables; c'est-à-dire de prolétaires agricoles. C'est ce qu'ils ont toujours été, de mémoire d'homme, les gens de Stoïșești : des travailleurs sur la terre des autres, des « serfs » démunis de tout et non pas des fermiers, maîtres en toute liberté de leur patrimoine. Combien évidentes sont, en ces organismes primitifs que sont les villages, les lois de bronze de la sociologie ! La liberté est en fonction directe de la fortune. Avez-vous de la terre, vous êtes un homme libre, un fermier. Vous n'en avez pas, vous êtes un homme qui loue ses bras, à la journée, à l'année ou à la dîme, un serf.

Les paysans de Stoïșești ne possèdent pas de terre.

Lorsqu'en 1864 le prince Cuza, aidé par son conseiller éclairé Kogălniceanu, montait son fameux « coup d'Etat », justement pour donner à l'Etat bourgeois moderne des bases réelles, c'est-à-dire de la terre aux paysans, le boyard du lieu l'emporta sur le voïvode. Les villageois ne devinrent pas propriétaires.

Ils ne participèrent pas même à la révolte de 1907; et il n'y a là rien d'étonnant. Il existe un sous-niveau des conditions de vie, qui anéantit parfois juqu'à toute velléité de protester. (D'ailleurs, disons-le tout de suite, dans toute la région deux villages seulement — Țîfu et Miclești — ont pris part à la révolte.)

Par contre, les serfs ont rempli tous les ordres de la cour. Ils sont partis pour l'autre guerre comme ils sont partis pour celle-ci : sur les 1.800 âmes que compte de nos jours Stoïșești, 100 ont été mobilisés. Déjà quatre d'entre eux sont rentrés mutilés et sept ne reviendront plus jamais.

En 1917 les serfs sont devenus propriétaires de lots variant entre un demi-hectare et 3 hectares, sans parler d'un pâturage communautaire. Nous ajouterons qu'aujourd'hui, une propriété d'un demi-hectare appartient à des familles comprenant jusqu'à huit membres.

Et encore une chose. Toutes ces terres sont situées à une grande distance du village : à 12 kilomètres en direction de Bîrlad, là où se trouve aussi le pâturage.

— C'est pour cela, Monsieur, que nous faisons paître nos bêtes sur le bord de la route, plutôt que de leur faire faire 24 kilomètres pas jour, aller et retour, nous dit Vasile Mocanu.

Et tandis qu'il parlait, je pensais qu'il y a dans ce village des gens qui font tous les jours à pied 24 kilomètres pour arroser de leur sueur un demi-hectare de terrain, cela, en dehors du travail pour la dîme, sur le domaine seigneurial. Et comme je ne peux y croire, je demande à Vasile Mocanu s'il n'y a pas à Stoïșești de paysans plus cossus. La réponse est aussi brève, aussi coupante qu'un reproche :

— Nous n'avons pas de fermiers du tout !

Et dans sa voix, je reconnais la même protestation contenue, la même amertume muette, que dans les paroles de l'homme du train ou du jeune Ștefan Deleu* .

* Un polémiste d'occasion a bienvoulu nous informer que nous ne savons pas exactement ce qu'il en est, car un paysan de Stoișești a reçu du boyard une centaine d'hectares, pour avoir été «méritueux et dévoué». Nous le savions. Mais nous savions encore autre chose: que ce paysan fortuné et riche est l'administrateur du boyard qui n'a fait ainsi que mettre au non de l'un de ses hommes de confiance une centaine des nombreux hectares que celui-ci garde avec dévouement (N. A.)

J'ajouterai quelques constatations statistiques. J'ai dit que Stoïșești comporte 280 familles. Leur inventaire agricole se chiffre de nos jours ainsi : 100 paires de bœufs; 30 chevaux; 200 moutons et 100 charrues.

C'est de ces biens que dépend la vie de 1.800 personnes.

C'est de ces biens que dépend leur vie. Et le reste, qui, peut-être, n'est même plus une vie, sur le domaine seigneurial.

Entre nous

Maintenant que j'ai enfin achevé ce livre, je suis las. Pas tellement de l'effort d'écrire presque sans interruption jour après jour, mais surtout de l'autre effort, provoqué par la présence accablante que je portais en moi. Par ailleurs, l'écriture quotidienne signifiait une libération. Maintenant, enfin, j'ai échappé — si l'on peut jamais échapper à cela — à cet immense, cet accablant fardeau, cet amas de vie amorphe, barbare et fragile, inconscient parfois comme la Nature elle-même, d'autres fois dur et sévère comme la terrible et anonyme conscience du peuple dont il est issu.

Et maintenant, ici, entre nous, je peux parler. Je peux me permettre de vous faire, tout bas, un aveu : ce livre est le fruit d'un doute et une victoire remportée sur lui.

Comprenez-moi bien ! Le doute était en moi, il m'appartenait.

A une croisée des chemins, au seuil de la trentième année, de ces trente ans qui, pour Jésus aussi, s'accompagnèrent de doutes, et devaient coïncider, pour nous, avec la déchirure la plus profonde et la plus radicale que devait jamais connaître le monde, ainsi qu'avec le moment le plus amer, le plus bas, le plus pénible — bien qu'éclairé par l'espoir — de l'histoire des principautés roumaines — un jeune écrivain ne pouvait qu'être en proie à toutes les incertitudes. J'ai conscience de compter parmi ces journalistes dont la modestie grandit à la mesure de la passion incluse dans les travaux de leurs mains et de leur esprit.

Mais revenons au fait. Je me trouvais donc à la croisée des grandes tempêtes, au sein d'une solitude qui se resserrait autour de moi à mesure que je cherchais à fuir le tourbillon qui entraînait ce pauvre monde assoiffé de justice mais dépouillé de ses droits, un monde parti à la recherche, par-delà des mers et des continents baignés dans le sang et les larmes, de ses titres de succession à l'humanité et à la justice. J'assistais épouvanté, livide, glacé, immobile, aux transes d'une Europe apparemment vieillie et qui précisément tentait, sans aucune chance de succès, de se renouveler, toujours apparemment.

Non, ami lecteur ! je n'avais que faire ici, et il ne me restait plus, si j'avais continué à rester planté là, à ce carrefour des tempêtes, qu'à me pendre, à être pris de folie ou à échouer, sagement et misérablement, dans le tiède compromis offert pas l'une des multiples congrégations de l'imbécillité organisée. C'est ici qu'était le drame : quelque part, peu importe dans quelle direction, il fallait que je me décide à partir. C'est ce que m'ordonnait ma jeunesse écartelée de doutes

et ma solitude flagellée, ce qu'elle exigeait au nom de la plus grave nécessité vitale : celle du devoir, de la mission à remplir.

Et me voici arrivé au grand aveu : j'ai douté de moi, de ma capacité de donner quelque chose aux hommes, au monde, à ce peuple qui est le mien, à tous ceux à qui je dois tant. Les sources étaient taries, gelées, éteintes — ou du moins me paraissaient telles. Et alors, stimulé par l'un de ces hommes dont l'amitié ne peut être qu'un motif d'orgueil et jamais d'humiliation, je suis parti dans les villages, j'ai tenté, en quelque sorte, un retour aux sources. Et je les ai retrouvées jaillissantes, jamais à sec.

Ce livre n'est qu'un livre sur les villages et les équipes estudiantines de travail. Ce livre est un livre sur moi. Rien de plus.

Dans ses pages, je n'ai fait que peiner pour dénouer une grave crise intime : « cette cruelle incertitude à l'égard des choses », comme dit le poète américain. Mais notre époque est si pleine, si absorbante, si totalitaire — dans un tout autre sens que celui qu'on donne aujourd'hui communément à ce mot — que toute équation personnelle, toute particularité, constitue, avant même d'être formulée, un cas d'ordre général. Je veux dire que mon doute à l'égard de moi-même était à ce point conditionné par les sursauts d'un monde ayant abdiqué tout principe humain, élémentaire et immuable, que la solution de la crise elle-même exigeait une solution de nature collective.

Cette solution, ce sont les villages et la jeunesse estudiantine que j'y ai rencontrée. . . qui me l'ont donnée. Le paysage que j'ai rapporté de ce voyage à travers les villages de la région de Bîrlad et de la ville épiscopale de Huși est sévère, sombre. C'est le paysage maussade, couleur de cendre, de notre terre de paysans. Rien d'idyllique, rien de pastoral selon les canons des belles descriptions. Rien que la grave et amère réalité de ces villages secrets, presque complètement ignorés. Les privations, les besoins y sont grands, mais la bonne volonté, l'espoir, y sont encore intacts.

Villages perdus dans le matin frissonnant d'un printemps qui tarde à venir, dans la boue des chemins défoncés, primitifs, faits pour le calvaire et la peine; et surtout revêtus d'un linceul de silences indicibles, définitifs, semble-t-il. Une seule lumière y palpite : l'aspiration à une ère nouvelle de justice, réclamée par la grande douleur anonyme du peuple.

L'heure est décisive, cruciale. Elle nous ordonne de parler clairement, avec fermeté. Il faut tout dire, ne rien taire, sous peine de contribuer à la chute dans l'abîme et au désespoir du pays. Montrons les choses telles qu'elles sont et telles qu'elles ne devraient plus être, afin d'éclairer, du sein même de cette réalité, le chemin que le peuple attend et qui, seul, peut l'aider à se dresser, délivré et puissant, uni et indomptable, vers le progrès et le triomphe de cette Roumanie tourmentée, sanglante et opprimée aujourd'hui, mais qui doit, sans tarder, réaliser son accomplissement par la liberté et le progrès historique.

C'est ce que m'ont dit toutes les réalités, et, d'entre toutes, la plus certaine, la plus chaleureuse et la plus proche : mon cœur. Car elles apportent, à la fois, la solution de ma grande incertitude à propos de moi-même et à propos des choses, elles m'apportent la certitude que notre époque, si souillée, si misérable en apparence, dissimule la force et la jeunesse les plus secrètes, alliées sous le bouclier et la malédiction d'un silence d'autant plus profond qu'il est éphémère. Pour chacun de nous, pour chacun de ceux qui savent payer leur foi en la vie du prix même de cette vie, la solution unanime et éternelle, pacifique, et implacable, c'est la fraternité virile entre tous les hommes du monde.

Encore un mot. Ce livre est écrit, tel quel, à sa manière. Ma jeunesse en est le témoignage et la caution. Ma jeunesse, mise à l'épreuve par cet ouvrage même et grâce à lui triomphante. S'il se trouve des esprits et des cœurs pour dire — ou

seulement pour penser — que ces choses-là constituent une menace, qu'elles signifient autre chose que le triomphe de la vie et de la justice populaire sur la mort et l'injustice qu'une minorité de plus en plus déchue véhicule à sens unique et cherche à propager comme une plaie sur le corps du monde entier, je répondrai à ceux-ci, comme le fit ce grand paysan et réformateur que fut Martin Luther : « Ici, c'est moi, et autrement ne puis ! »

1942

En français par SUZANNE IONESCU

Le Sauveteur

Tout en sueur et haletant à force d'avoir couru, traînant derrière lui les pans plutôt élimés de son pardessus, sur la tête un chapeau tout cabossé, tenant une valise d'une main et un petit cabas de toile cirée de l'autre, Manole ouvrit la portière du compartiment de première. Dans le couloir, les voyageurs, pour la plupart en manches de chemise, se tenaient presque tous devant les fenêtres, essuyant leur front, fumant ou buvant de la limonade. Ç'avait été une journée chaude, où le bitume avait fondu sur les trottoirs, la première vraie journée de canicule bucarestoise, et maintenant la perspective du voyage et des trois semaines de vacances qui l'attendaient à Predeal le remplissait d'une joie presqu'enfantine. Il se sentait heureux et libre, prêt à engager la conversation avec n'importe qui, à propos de n'importe quoi. Chaque inconnu lui semblait un ami.

Dans le coin près de la fenêtre du compartiment il n'y avait qu'un sous-lieutenant — jeune, blond, le col de sa tunique déboutonné. Cependant, le filet au-dessus des banquettes était bourré de paquets, boîtes et valises; aux patins étaient accrochés vestons et imperméables. Avec un sourire, Manole demanda au blond sous-lieutenant;

— Y a-t-il une place libre?

Le sous-lieutenant, tout aussi souriant et bienveillant, lui en indiqua deux : l'une au milieu de la banquette et une seconde — à l'un des coins côté couloir.

« J'ai tout de même de la veine », se dit Manole et, ayant soulevé sa valise pour la placer dans le filet, il éprouva une satisfaction sans bornes, comme s'il venait de gagner quelque bataille par ses seules forces. Après avoir accroché au portemanteau pardessus et veston, il lança à la volée son chapeau sur la valise, puis hissa précautionneusement son petit cabas de toile cirée rougeâtre et le poussa à petits coups pour le faire tenir debout au-dessus de la valise. C'est qu'il avait dedans trois bouteilles de vrai « Cotnar», achetées dans un dépôt de Bucarest. Un vin pareil, il n'en avait pas bu depuis la guerre et ce n'est pas à Predeal certes qu'il pourrait trouver le même.

Il se laissa tomber sur la banquette tapissée de velours bleu, dont les ressorts rebondissaient agréablement. Il ferma un instant les yeux pour se recueillir, mais les rouvrit aussitôt, et jeta un regard désorienté autour de lui. L'officier, assis près de la fenêtre, avait décroché le rabattant et était sur le point de défaire un paquet de victuail-

les. A présent qu'il était installé. Manole découvrait en lui un excès de forces qu'il ne savait pas à quoi employer. Il aurait voulu engager la conversatien avec son compagnon de route, faire un brin de causette... mais celui-ci était en train — l'air préoccupé — d'ôter la peau d'une tranche de mortadelle. Manole sortit un journal de la poche de son pardessus et essaya de lire. Mais les caractères dansaient devant ses yeux et l'impatience de voir enfin le train s'ébranler ne lui laissait pas le loisir de concentrer son atention.

Il était content. Ces vacances débutaient sous d'heureux auspices. Ce matin, il s'était rendu à son bureau pour mettre au point les derniers travaux; pendant la réunion tenue à midi, on avait loué l'activité déployée par sa section. Ses collègues de l'entreprise lui avaient tapé sur l'épaule au départ, partageant sa satisfaction, comme s'ils étaient eux-mêmes en cause :

— Ne manquez pas de nous envoyer une carte postale . . . avec les montagnes ! avait ajouté timidement Aurelia Voïcu, la secrétaire du directeur-adjoint, en abaissant les paupières, comme s'il s'agissait de quelque chose de confidentiel.

Les autres avaient eu un sourire malicieux parce qu'ils soupçonnaient vaguement qu'Aurelia en pinçait pour Manole. Mais il n'y avait rien de vrai là-dedans. Assurément, Aurelia était bien gentille et Manole s'entendait très bien avec elle, comme d'ailleurs avec tous ses camarades, mais rien de plus.

Il était heureux d'être enfin libre, complètement délivré de tout souci, de pouvoir battre à sa guise les sentiers des montagnes, de jouer aux échecs avec les amateurs qui logeraient dans la même villa que lui, de lire à satiété et de se rôtir au soleil.

A Predeal devait l'attendre son grand amour, Coca Mihalcea, étudiante de dernière année à la Faculté des Sciences, championne de volley-ball, partie depuis deux jours en vacances avec sa mère. Ils étaient convenus qu'elle l'attendrait ce soir à la gare.

Enfin, voilà que le train s'ébranle doucement. Manole jette un coup d'œil à sa montre pour voir s'il respecte l'horaire. Quelques heures à peine le séparent du véritable et complet bonheur des vacances.

Alors commencèrent à arriver dans le compartiment les voyageurs qui s'étaient tenus dans le couloir, sur le marche-pied ou sur le quai : un autre officier — un lieutenant rondelet avec un début de calvitie, puis un civil vêtu de marron, aux environs de la cinquantaine, selon toute apparence, une cicatrice sur la joue gauche, et enfin un jeune homme de vingt-deux à vingt-trois ans, l'air d'un étudiant, aux cheveux bruns, lissés sur les tempes, mais avec une houppe toute ébouriffée au beau milieu du front et qui lui retombait entre les deux yeux jusqu'à la racine du nez, bringuebalant aux oscillations du train, à l'instar de la crête d'un dindon.

Manole adressa la parole à chacun d'eux, leur demandant où ils se rendaient, d'où ils venaient, effleurant le sujet des pluies de cette dernière semaine, de la chaleur qu'il faisait ce jour-là, des labours, de la régularité du trafic ferroviaire, tendit sans tergiverser son journal à son voisin vêtu de marron qui lui avait demandé la permission d'y jeter un coup d'œil et, enfin, content d'avoir noué des amitiés avec tout le monde, s'assoupit tranquillement avec le sentiment d'avoir rempli un devoir.

Lorsqu'il se réveilla, le train avait dépassé Ploïești. Son voisin aux vêtements marron et le jeune homme à la houppe de dindon étaient descendus; les deux officiers parlaient entre eux, se proposant d'aller en reconnaissance pour trouver des places dans un autre compartiment, car leur wagon allait être détaché à Brașov et eux ne descendraient qu'à Mediaș. Donc, après avoir prié Manole de surveiller leurs bagages, ils s'engagèrent dans le couloir, d'une démarche incertaine.

A peine étaient-ils sortis que Manole vit entrer dans le compartiment un cheminot portant l'uniforme bleu-marine réglementaire, qui s'assit sur la banquette en face de lui. Poussé par son besoin inassouvi de communiquer avec ses semblables

et par ses bonnes dispositions, Manole commença par l'interroger, apprenant ainsi que le nouvel arrivant était réviseur de wagons, qu'il était en train de suivre un stage de spécialisation pour passer l'examen de chef mécanicien. L'air d'un brave type, très sympathique, le regard droit, il parlait d'abondance des grandes responsabilités des gens de son métier, expliquant à Manole que — de Comarnic à Predeal — la pente montait de huit millimètres tous les dix mètres, que les locomotives à injecteur de pétrole sont bien plus rapides que celles à houille qui, bien que très lourdes, ont une puissance de traction moindre. Manole l'écoutait avidement, ravi d'augmenter ses connaissances, encore si rudimentaires et superficielles quant à la technique ferroviaire.

On percevait les approches du crépuscule. Les fenêtres donnant sur le couloir étaient inondées d'une lumière d'or rouge qui imprimait au voyage une ambiance féerique. Manole sortit de son compartiment et regarda par la fenêtre ouverte : le soleil gigantesque, comme un immense plateau de cuivre fondu, descendait au-dessous de la ligne violette zigzagante des montagnes, dessinant dans le lointain, à l'horizon, leurs corps massifs. Cela faisait un décor fantastique comme pour quelque pièce surréaliste ou quelque film à grand spectacle; des clairières couvertes d'herbe fraîche et ébouriffée comme une brosse, s'élevait un arôme ravigotant de terre humide et de santé, qui l'emportait sur l'odeur de goudron et de suie que la locomotive avait laissée derrière elle. Manole éprouvait un plaisir indicible, comme s'il se fut jeté dans une eau raffraîchissante, un plaisir total et d'autant plus déchirant qu'il n'y avait personne auprès de lui pour partager cette beauté paisible et grandiose de la nature, du firmament et de la terre. Ah ! et ce train qui roule si doucement et qui bientôt ralentira encore sa vitesse car il lui faudra monter de huit millimètres tous les dix mètres ! Et les joies qui seront bientôt son lot ! et les cris que Coca et sa mère pousseront en l'accueillant sur le quai, toutes les questions dont elle vont l'assaillir, leurs rires, les histoires qu'elles allaient lui raconter ! Et il lancera des plaisanteries et ils iront dîner ensemble, et il ouvrira une bouteille de son fameux Cotnar, et ils seront certainement en fin de soirée plus gais et plus joyeux à la pensée que beaucoup de jours et de soirs semblables les attendent tout au long de ces trois semaines de vacances. Et il leur racontera qu'on l'a comblé d'éloges lors de la réunion, que ses camarades et le directeur l'ont félicité et . . .

Manole se refusait à laisser ses pensées s'égarer plus loin, au bonheur qui l'attendait à l'automne quand — dès que sa petite Coca aurait obtenu son diplôme — ils allaient convoler en justes noces et que tout serait si beau, si harmonieux, si lumineux. Oui, cette vie valait vraiment la peine d'être vécue ! Et voilà, au bout de onze mois de travail, de réunions, de discussions, de tourments, souvent de doutes et de fatigues, il y a tout de même une chose neuve, saine et solide qui vous attend, une chose sûre et toujours à recommencer, sans cesse plus parfaite et qui tient la curiosité en éveil . . .

Le train traverse maintenant Cîmpina : les derricks s'élèvent, en noir, au-dessus des collines; sur la route qui longe la voie ferrée, un essaim d'enfants font des signes d'amitié aux voyageurs penchés aux fenêtres des wagons. Manole se penche lui aussi par-dessus la barre d'aluminium en agitant les mains, content de répondre à ce salut amical et anonyme. Mais il sent tout à coup une piqûre dans l'œil droit, comme si une guêpe y avait planté son dard. La locomotive a laissé derrière elle une gerbe de fumée et d'étincelles, jaillies comme un rideau à hauteur des fenêtres. Manole porte une main à son œil, qui le cuit terriblement et cette piqûre, il la sent maintenant encore plus douloureusement sous la paupière, tel un grain de sable brûlant. Il sort son mouchoir, en frotte sa paupière jusqu'à ce que les larmes jaillissent. Ce n'est rien — se dit-il pour se rassurer — un grain de suie . . . il finira bien par sortir de lui-même . . . Dommage seulement de ne plus pouvoir se tenir à la fenêtre, l'air froid qui lui

frappe le visage et les yeux aggrave son mal. Manole essaie à nouveau de tâter sa paupière fermée. Voilà, c'est exactement là, dans le globe de l'œil . . . Il frotte à nouveau sa paupière de l'index et se dit qu'il avait eu bien tort de se moquer de ceux qui portaient des lunettes aux verres fumés pour voyager. S'il avait fait comme eux, il aurait évité ce désagrément.

Quand il fut sur le point de rentrer dans son compartiment, il se trouva nez à nez avec les deux officiers qui revenaient de leur tour d'investigation. Ils avaient trouvé des places dans un wagon de tête et ils se préparaient — à l'arrêt de Sinaïa — à transporter leurs bagages dans le wagon d'Oradea.

Manole s'effaça pour les laisser passer puis il ouvrit doucement sa paupière, espérant ne plus sentir le grain de suie. Mais il n'en fut rien. Il retrouva la sensation de piqûre aiguë, à la même place, au milieu de l'œil, sur le globe même.

Quand les officiers furent sortis avec leurs valises, Manole alla devant le petit miroir rectangulaire suspendu au-dessus de la banquette. Mais c'est en vain qu'il écarquilla son œil blessé, il ne vit rien et fut à nouveau pris par une douleur aiguë comme une brûlure. Il frotta de nouveau avec son mouchoir jusqu'à ce que les larmes lui vinssent aux yeux, puis il ferma son œil et se rassit ainsi à sa place, la tête appuyée contre le dossier. Il se mit à élaborer toute une tactique : il allait se tenir ainsi, l'œil clos : pendant ce temps, la suie glisserait jusqu'au coin de la paupière, puis il la souleverait brusquement et tout irait bien.

Le cheminot, assis en face de lui, lui demanda le journal ; Manole le lui tendit sans changer de position, l'œil droit clos, tel un borgne. Le cheminot ne s'aperçut de rien, il avait aussitôt plongé derrière le journal. Et Manole, confus, n'osa pas lui parler du stupide accident qui lui était arrivé.

Le train monte toujours en haletant ; on l'entend siffler par deux fois, deux brefs signaux perçants, puis il se met à souffler plus fort, pressé, saccadé, comme un asthmatique. On approche de Sinaïa. Manole se propose de ne pas ouvrir l'œil jusqu'à Sinaïa, où le train a un arrêt de six minutes ; là, il descendra sur le quai pour voir si, par hasard, il ne s'y trouve pas quelque personne de connaissance, car trois de ses collègues de bureau y passent leurs vacances depuis une quinzaine. Possible qu'il en rencontre un — c'est aujourd'hui samedi, peut-être bien qu'il ira faire un saut jusqu'à Poïana ou Timiș, une randonnée quoi ! Pourvu seulement qu'il ne tombe pas sur ce raseur de Protopopescu. Ce qu'il peut être assommant ! Rien à dire, c'est un brave type, travailleur, serviable et dévoué, auquel on peut faire confiance. Mais des manières de vieux barbon : à moins de trente ans il est devenu responsable syndical et depuis il n'y a plus moyen d'échanger deux mots avec lui. Il a pris un ton insupportable ! . . . Même dans les conversations les plus banales, si l'un de ses camarades raconte une anecdote, une aventure ou fait de l'esprit, Protopopescu prend aussitôt un air grave et ne manque pas de s'exclamer, convaincu :

— Ce n'est pas ça du tout, ce que vous dites là n'est pas juste ! . . . Lénine disait qu'entre l'opportunisme petit-bourgeois et l'opportunisme social-démocratique . . .

— Mais fichez-nous donc un peu la paix avec ce que disait Lénine ! . . . Vous vous croyez donc toujours à la tribune ? . . .

— Que vous disais-je ? — s'exclamait alors Protopopescu plus sentencieux que jamais — eh bien, voilà précisément un exemple de comportement erroné, camarade, comment peut-il me répondre de cette façon alors que . . .

Les autres pouffent et se débinent en douce, et la partie de rigolade tourne court . . . Ou, au contraire, lorsque Protopopescu a l'impression que le calembour a pris ou qu'il y a quelque sens caché, dans ce qu'on raconte . . . alors on l'entend s'écrier tout content :

— Ça oui, c'est juste, on peut le dire parce que la position adoptée était par trop conciliante . . .

De nouveau, consternation générale, tout le monde est dégoûté, il nous a coupé le sifflet. Jusqu'à ce que, un beau jour, sortant de ses gonds, Niță lui dit avec impatience :

— Dis donc mon vieux, on le dirait même pas que t'es un marxiste, comme tu le prétends. T'as plutôt l'air d'un de ces cagots qui, même lorsqu'il est chez lui, près de sa femme et de ses gosses, n'arrête de citer des passages de l'Evangile ! Pour un oui, pour un non : « Marx dit » . . . « Lénine écrit » . . . Cela ne fait qu'amoindrir et Marx et Lénine à tel point qu'on arrive à ne plus guère les prendre au sérieux à t'entendre, toi, parler d'eux !

Cela a terriblement vexé Protopopescu, mais il n'en a rien fait voir, seulement, devenu rouge comme une betterave, il n'a plus sorti un mot, il a bredouillé quelque chose dans sa barbe et il est parti. Cependant, désormais, il se garde bien de remettre la doctrine sur le tapis sauf en réunion. De sorte qu'il en a tout de même tiré quelque profit, tout au moins quand il se trouve dans un groupe, car lorsqu'il est seul à seul avec quelqu'un, c'est plus fort que lui : il faut qu'il fasse étalage de ses lectures.

Et Manole pense avec horreur que ce serait vraiment une guigne de tomber sur le quai de Sinaïa justement sur Protopopescu, qui ne manquerait pas de l'accompagner jusqu'à Predeal voire Timiș. Il aurait le temps de lui rebattre les oreilles avec tout ce qui est « juste » ou « pas juste », à son avis qu'il est prêt à exposer en toute circonstance . . .

Le train roule maintenant moins vite ; il pousse un nouveau sifflement, prolongé et déchirant cette fois, comme du plus profond de son cœur, puis il pénètre en se dandinant dans la grande gare, sombre et pavée, comme une cave, de Sinaïa. Manole sort aussitôt du compartiment et court au bout du couloir. Il n'a pas encore ouvert son œil, pour retarder l'agréable surprise qu'il aura à ne plus sentir aucune trace de suie sous la paupière.

Et voilà qu'il n'y a personne sur le quai, ni Protopopescu, ni Niță, pas la moindre connaissance. Seuls les deux officiers de tout à l'heure qui courent le long du train, s'interpelant et portant sur leurs épaules valises et capotes. Mais . . . au grand désespoir de Manole, quand il ouvre la paupière, il sent encore plus cuisant, inébranlable, le même grain de sable brûlant exactement dans sa prunelle. « Sale affaire ! » se dit-il avec un commencement d'inquiétude. Et, pour oublier, il court vers la pompe à bras qu'il aperçoit sur le quai pour laper un peu d'eau (et, par la même occasion, baigner son œil dans l'eau fraîche, cela lui fera certainement du bien et peut-être cela fera-t-il partir la suie de sous sa paupière), mais à peine a-t-il touché au bras de la pompe que la locomotive siffle pour annoncer son départ.

Manole s'accroche à la barre de cuivre et monte dans le wagon ; il reste dans le couloir devant une fenêtre fermée.

Le long du chemin défilent maintenant, tout près, telles des murailles grises et maussades, les flancs escarpés des montagnes que l'on ne distingue plus que vaguement dans la lumière crépusculaire ayant déjà envahi toute la vallée. C'est en vain que Manole essaie d'expulser — son mouchoir aidant — le minuscule ennemi glissé dans son œil. Le grain de suie est toujours là, à sa place, immuable, acharné et tenace, comme une piqûre d'aiguille, impitoyable.

Il a même l'impression que c'est un ennemi véritable, un être vivant, un esprit malin, qui voudrait délibérément troubler la joie de ces vacances à peine commencées, qui le chicane et lui fait des misères et qui se réjouit secrètement de sa peine. «Tout de même, c'est impossible, ce n'est pas la première fois qu'il m'arrive pareille chose » . . . se dit-il, essayant de faire taire la voix intérieure qui l'incline

au pessimisme. Et il frotte son œil, un peu trop fort cette fois, si fort qu'il s'en faut de peu qu'il n'écorche sa paupière. Mais rien n'y fait ! Eh oui, c'est ça . . . se dit-il, comme s'il s'adressait à un autre — « justement parce que ce n'est pas la première fois que cela t'arrive . . . il fallait être plus prudent . . . Tu croyais peut-être que c'était pour la frime que les Chemins de Fer avaient à chaque fenêtre un écriteau en plusieurs langues : « nu vă aplecați în afară » . . . « ne pas se pencher au-dehors». . . «e pericoloso sporgersi» . . .? Maintenant tu es payé pour savoir qu'il est vraiment « pericoloso » de se pencher au-dehors ! C'est bien fait, ça t'apprendra à tenir compte des mesures préventives . . . »

« Me voilà donc — se dit Manole, avec un soupire forcé — sur les traces de Protopopescu. Je n'ai plus qu'à me dire comme lui : ce n'est pas juste, camarade, de ne pas tenir compte du règlement des Chemins de Fer, ce n'est pas juste du tout ! »

Juste ou pas, la suie de son œil ne cesse de le gêner. Et nulle amélioration de Cîmpina jusqu'à Bușteni ; Manole regagne son compartiment, où il retrouve le cheminot qui a fini de lire le journal. Manole se plante de nouveau devant le miroir, mais la lumière est trop faible dans le compartiment pour qu'il puisse rien voir. Exaspéré, il s'affale de nouveau sur la banquette.

Le train a quitté la gare. Il n'y a plus qu'Azuga et après ce sera Predeal, où Coca et sa mère viendront à sa rencontre. Ah, les belles retrouvailles ! Au lieu de paraître devant elles tout souriant, jovial, il aura l'air d'un borgne hargneux, d'une humeur massacrante, et il finira par gâcher leur bonne humeur ! Si au moins l'heure était plus avancée il se rendrait aussitôt au dispensaire et l'oculiste l'examinerait attentivement, branlant la tête d'un air inquiet. Manole se voit déjà en proie à à quelque catastrophe : «Le cristallin est menacé» dira le médecin, «l'étincelle qui a pénétré dans votre œil (c'était probablement une étincelle, c'est pourquoi il a senti une douleur si cuisante dès le premier instant) a brûlé la cornée . . . Une intervention chirurgicale est risquée, mais hélas ! il n'y a rien d'autre à faire . . . »

Et voilà comment pour un rien, pour moins que rien, on peut devenir infirme pour la vie ! Manole sent bien que c'est ce qui l'attend désormais ; devant lui s'ouvre un gouffre d'autant plus effrayant qu'il y a deux heures à peine il n'aurait pu même l'imaginer : aveugle, borgne, un œil mort, — œil de verre, inutile . . . Un estropié, quoi ! Voilà ce qu'il sera . . .

— Camarade ! s'exclame Manole s'arrachant à son désespoir à l'adresse du cheminot justement sur le point de s'assoupir. N'auriez-vous pas un petit miroir de poche ?

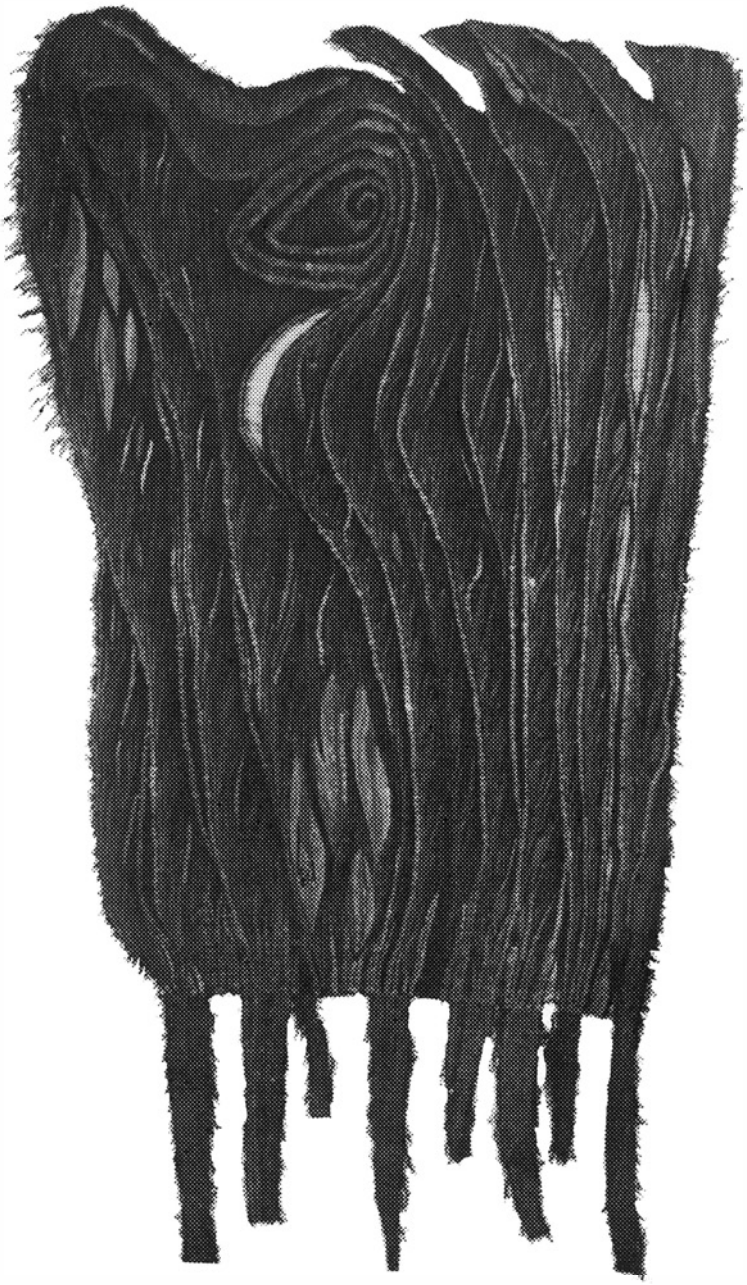
— Si, j'en ai un justement, tenez ! répond le cheminot en tirant de sa poche supérieure un miroir à deux faces, rectangulaire, qu'il tend à Manole, avec empressement. — Mais que vous est-il donc arrivé ? lui demande-t-il, le voyant se regarder attentivement dans le miroir.

— Oh ! pas grand-chose . . . répond Manole, s'efforçant de paraître insouciant. Y a une saleté qui m'est entrée dans l'œil et ça me gêne, ça m'embête . . . déjà depuis Cîmpina . . .

— Depuis Cîmpina ? fait tout étonné le cheminot. Y a qu'à essayer avec un coin de votre mouchoir, à la place même où vous sentez que c'est douloureux . . . c'est pas possible que vous n'arriviez pas à déloger cette saleté . . . A moi, cela m'est arrivé souvent . . .

Manole a beau essayer, rien n'y fait. Tout le mal qu'il se donne pour introduire le coin de son mouchoir à travers ses cils demeure vain : à la moindre atteinte, sa paupière se referme d'elle-même, comme une hirondelle battant des ailes. Il s'y prend à deux, à trois reprises . . . peine perdue. Comme si elle ne lui était rien, la paupière refuse de lui obéir et se referme automatiquement dès qu'elle

GEORGE APOSTU: Le Père et le fils



ILEANA BALOTĂ: Mort de l'oiseau

sent approcher le coin du mouchoir. Et la douleur reste cuisante, impitoyable, accrue par le frottement pressé de la paupière. Il y a beau temps que Manole n'espère plus rien. Il se voit déjà borgne, obligé de porter des lunettes noires, lui qui prétendait que ceux qui en portaient voulaient uniquement faire de l'épate. Ah ! et cette incertitude qui allait le terroriser toute la nuit jusqu'à demain à l'aube où il se hâtera de courir chez le médecin ! . . .

Il s'exclame, plein d'appréhension, sans plus se soucier de l'autre voyageur :

— S au moins je n'arrivais pas de nuit pour pouvoir aller tout de suite voir unmédeicin . . .

— Pas la peine ! l'encourage calmement le cheminot — il y a un dispensaire dans la gare même ! . . . C'est à Braşov que vous descendez, n'est-ce-pas ? . . .

— Non, à Predeal.

— Ah ? Il n'y a pas de dispensaire à la gare de Predeal . . . Je croyais que vous alliez à Braşov . . . Là, oui, il y en a un . . .

Une idée désespérée passa comme un éclair par l'esprit de Manole : aller jusqu'à Braşov, pour se débarrasser de cette affreuse obsession. Mais il hoche la tête comme pour chasser cette pensée qui le tente. « Non, ce n'est pas possible . . . on m'attend à la gare . . . » Mais l'idée ne le quitte pas, au contraire, elle s'acharne. « En effet, ainsi, si je continue maintenant jusqu'à Braşov, je m'évite une nuit d'insomnie et de supplice . . . Et puis, à elles aussi je leur évite une inquiétude inutile . . . à Coca et à sa maman. »

Et ce projet se met à mûrir dans son esprit : aussitôt arrivé à Predeal, il descendra du train et dira à Coca qu'il a affaire jusqu'au lendemain matin à Braşov, que son entreprise l'a chargé d'une commission qui ne lui prendra qu'une heure, mais à laquelle il ne peut pas se dérober. Il s'excusera et lui demandera de venir l'attendre le surlendemain au train de neuf heures. Comme cela, elles ne se douteront de rien. Et, qui sait ? peut-être aura-t-il la chance dès maintenant au dispensaire de la gare de trouver quelqu'un qui lui sorte cette saleté de l'œil . . .

Comme il était sur le point de se rasseoir, un peu plus tranquille, à sa place, une autre idée, perfide, mince, pâle et tortueuse, comme un espion qui se glisse inaperçu, mais qui a tôt fait de devenir suspect, vient l'effleurer : et si Coca allait s'apercevoir qu'il garde un œil fermé ? Et comment ne s'en apercevrait-elle pas ? Sûr et certain qu'elle le verra d'emblée. Et alors (cette fois-ci Manole est au comble du désespoir, il a envie de hurler) au lieu de les rassurer son mensonge n'aura pour tout résultat que de tourmenter ces pauvres femmes, de les mettre sur des épines jusqu'au matin, toute la nuit ! Non, il ne fallait pas leur gâcher ainsi leur premier jour de vacances en commun. Mieux valait tout de même descendre à Predeal, rester avec elles, leur dire carrément ce qu'il en est . . . oui, certainement, leur apprendre courageusement ce qui lui est arrivé dans le train avec ce bout de suie entré dans son œil . . . Sûr, ce n'est pas une catastrophe, c'est le frottement qui a aggravé le mal . . . depuis Cîmpina, oui, c'est bien ça, depuis Cîmpina . . . Il n'y a aucune raison de s'affoler, nulle complication à redouter. Il y avait dans le même compartiment que lui un cheminot, un très brave homme, quelqu'un du métier . . . eh bien, cela lui est arrivé à lui aussi assez souvent, il me l'a dit : au temps où il était réviseur de wagons, mais à présent il compte passer un examen pour être avancé mécanicien . . . Et alors si un homme comme lui, avec l'expérience de toute une vie, lui a assuré que ce n'était rien, quelle importance cela pouvait-il encore avoir ? Une bagatelle . . . un rien, moins que rien . . . La seule chose que Manole regrettait c'était leur ennui à elles, à Coca et à sa mère, une petite vieille si douce . . . craintive comme un moineau . . . sursautant pour un rien . . . C'est, d'ailleurs, pour cela qu'elle n'a pas voulu que Coca aille seule à Predeal . . . elle ne voulait pas leur offrir l'occasion de passer des vacances en tête à tête, en toute liberté trois semaines durant ! . . . Pas moyen avec la vieille : « Coca, mon lapin, as-tu pris

ton chandail? As-tu mis des bas de laine, ma petite fille? . . . Mon enfant, prends garde de ne pas tomber dans quelque ravin . . . et patati et patata . . . » à force d'y penser, Manole sent se lever en lui une haine terrible contre la tyrannie de la vieille femme, une tyrannie d'autant plus meurtrière qu'elle se manifeste plus perfidement, sous le couvert de l'affection et de la sollicitude. Comment faire pour vivre tout un mois avec elle sur le dos? . . . Non, vraiment, c'est un manque de délicatesse de sa part de se cramponner à eux, à peine fiancés, comme ça, sans crier gare . . .

« Bon Dieu ! se dit Manole, réalisant soudain qu'il est en train de cultiver un sentiment d'aversion à l'égard de sa future belle-mère, je suis devenu complètement cinglé depuis que cette étincelle m'est entrée dans l'œil . . . » Puis, jetant à la dérobée un regard au cheminot assis en face de lui, il se reprend à écarquiller de nouveau son œil dans le petit miroir de poche que celui-ci lui a prêté. Il lève son sourcil droit comme s'il était en train de réfléchir à quelque chose de grave, mais involontairement, comme pour s'aider à tenir son œil ouvert, il allonge les lèvres, tend la bouche, comme s'il chantait avec beaucoup d' « o-o-o- » dans un chœur.

Ayant surpris ses grimaces, le cheminot quitte sa place et lui dit amicalement :

— Faites voir un peu ce que vous avez là !

A bout de forces, Manole laisse aller sa tête en arrière : sa nuque est aussi molle que de la pâte, c'est comme si sa tête ne lui appartenait plus. Son compagnon pousse encore plus en arrière la tête de Manole et se penche pour regarder son œil.

Mais lui non plus ne parvient pas à voir grand-chose. On vient d'allumer l'électricité dans le compartiment, mais le couloir est mieux éclairé. Ils sortent tous les deux et le cheminot prend le front de Manole entre ses deux paumes, pousse sa tête en arrière et regarde attentivement, puis s'écrie, tout joyeux, comme d'une réussite personnelle :

— Ça y est ! je le vois ! . . . Et éclatant de rire : — Ah ! le voilà, il est juste là, dans la prunelle, au beau milieu ! Avez-vous un mouchoir propre?

Comme dans un rêve, sur le point de défaillir, Manole lui tend son mouchoir. Le cheminot s'en saisit et l'ayant examiné se penche de nouveau sur son compagnon de voyage.

— Ça va, il est propre ! dit-il avec approbation.

Prenant l'un des coins du mouchoir, il pousse une nouvelle fois la tête du patient en arrière et commande : :

— Maintenant, ne bougez plus, restez bien tranquille ! Et ne vous avisez pas de refermer votre paupière !

Avec les doigts de sa main gauche, il lui ouvre largement la paupière, pendant que, de la droite, il lève le mouchoir tout blanc, qui passe comme l'éclair, tel un pigeon qui vole, devant l'œil meurtri de Manole. Une brève atteinte pendant une fraction de seconde et l'œil est baigné de larmes. La paupière se referme et . . . miracle ! Manole ne la sent plus s'achopper à un grumeau de sable, douloureux. Elle a glissé doucement, simplement, comme celle de l'œil gauche où il n'a rien ! . . .

— Ça y est ! c'est parti ! s'exclame triomphalement le cheminot, que Manole voit un instant plus tard regarder attentivement le coin du mouchoir, à la lumière puissante de l'ampoule du couloir. — Tenez, ce petit grain là ! Vous avez encore mal?

Il tend à Manole — tel un trophée — son mouchoir. Celui-ci le regarde, mais peu lui importe maintenant cet imperceptible grain de suie. Il est heureux comme il ne l'a jamais été. Comme si un rocher, gros comme le mont Caraïman, avait glissé de sur sa poitrine.

Il respire, soulagé, et se sent envahi par un flot de joie, de bonne humeur et d'une gratitude sans bornes.

— Mille fois merci, camarade ! Je n'ai plus mal du tout . . . comme si je n'avais jamais rien eu . . . Merci de tout cœur !

— Y a pas de quoi ! répond modestement le cheminot, presque gêné par l'explosion de Manole. C'était moins que rien, y avait pas de quoi vous tourmenter . . . Heureusement que c'est passé . . .

Et il sortit dans le couloir juste au moment où le train s'arrêtait à Azuga.

Manole l'entendit crier un nom, puis des rires, des échanges de saluts, et il vit apparaître dans le couloir un second cheminot, mais vêtu d'une salopette toute tachée d'huile et de cambouis, le visage et les mains maculés, tel un ramoneur, et tenant à la main un marteau à long manche et une clé anglaise non moins longue.

Les deux cheminots parlaient fort, remplissant le wagon de leur chahut, se questionnant réciproquement au sujet de leur boulot ; c'était comme un langage chiffré, qu'ils étaient seuls à connaître et auquel Manole ne comprenait goutte, te que, d'ailleurs, il n'avait nulle envie d'écouter. Il était submergé d'une joie infinie et avait peine à croire qu'il avait échappé à la panique de cet accident sans gravité, mais qui aurait tout de même pu avoir des suites catastrophiques. Au bonheur de ces vacances venait s'ajouter maintenant le soulagement du malheur écarté, et tout cela prenait les proportions d'un cauchemar dont on se réveille sain et sauf et délivré, dans la fraîcheur et la lumière d'un matin de mai. Le bonheur qu'il éprouvait il le devait à cet homme, à ce cheminot, à ce travailleur dont il ne connaissait même pas le nom ! Manole se sentit à nouveau envahi d'une muette reconnaissance à l'égard de son compagnon de route.

Celui-ci était entré dans le compartiment avec son copain et ils n'arrêtaient pas de parler de choses et d'autres. Manole aurait voulu le récompenser et il ne savait comment s'y prendre. « Je vais lui offrir deux bouteilles de Cotnar . . . il ne lui est certainement pas arrivé souvent de se régaler d'un tel vin ! Je vais les lui donner en descendant à Predeal et je lui dirai : « Tenez, camarade, buvez ça à ma santé retrouvée grâce à vous ! » A la réflexion non, cette phrase a une tournure par trop littéraire, comme dans une pièce de théâtre, comme sur la scène . . . Je les lui tendrai tout simplement, le plus naturellement du monde, avec une plaisanterie, comme ceci par exemple : « Tenez, camarade, pour vous remercier de m'avoir sorti du pétrin je vous offre ces deux bouteilles de pinard ! . . . » Oui, mais, si ça allait le vexer ? Et pourquoi serait-il vexé ? . . . Voilà qui serait le comble : cet homme, il te rend service et toi, en échange, tu l'offenses ! . . . Non, non, ça ne se fait pas. Faut pas que ça ait l'air d'un pourboire, — un prolétaire est toujours sensible à de tels gestes. Vaut mieux s'y prendre autrement : lui demander où il va, chez qui, s'il rentre chez lui, s'il aime boire un coup . . . et s'il répond affirmativement, alors : et quel vin aime-t-il . . . après ces préliminaires il pourra extraire de son cabas les deux bouteilles disant : « Tenez, si vous voulez vous régaler d'un vin formidable, prenez ces deux bouteilles que je vous offre en remerciement et comme souvenir ! » « Comme souvenir ? » Il n'aime pas beaucoup cela, c'est trop officiel, comme dans un discours commémoratif . . . Avec moins de mots, ça serait plus convaincant, par exemple ainsi : « Buvez donc de ce vin que je vous offre et vous m'en direz des nouvelles ! » Oui, c'est ça, c'est la meilleure formule ! Et s'il fait des chichis, Manole se mettra à rigoler et il refusera de reprendre ses bouteilles, et, en quittant le compartiment, il ajoutera : « Et je vous en prie, cher camarade, si vous voulez vraiment me faire plaisir, buvez-les à votre santé et à la mienne. » Oui, c'est comme ça qu'il fallait procéder !»

Ayant pris cette décision, Manole rentra dans son compartiment, afin de descendre ses bagages du filet, d'autant plus que l'on approchait de Predeal. Mais il s'assit d'abord un instant sur la banquette, toussa pour s'éclaircir la voix que l'émotion faisait trembler.

Les deux cheminots bavardaient et riaient sans discontinuer, sans plus faire attention à Manole. Celui-ci était légèrement froissé de voir qu'ils ne se souciaient guère de lui, d'autant plus que — depuis que l'autre l'avait débarrassé du grain de suie entré dans son œil, Manole se sentait attaché à lui comme par un lien secret, sentiment que l'on éprouve à l'égard de quelqu'un qui a été votre compagnon d'infortune . . . Mais à quoi bon !? Les deux hommes continuaient de bavarder sans faire aucun cas de l'accident de Manole.

— Dis donc, et Cîmpeanu, toujours au C 24?

— Toujours !

— Et Voïcu? Est-il revenu au 816? Ou bien, depuis qu'il a son AGE . . .

— Ha, ha, ha ! fit celui qui était monté à Azuga, rien à faire depuis . . . il ne veut même plus entendre parler du 816 !

« Quel monde ! se dit Manole à part lui, comment font-ils pour parler et rigoler d'aussi bon cœur de choses tellement stupides? Comment font-ils pour s'amuser simplement d'un chiffre: 816? . . . Drôles de gens ! . . . »

— Tu peux me croire — poursuit celui tout barbouillé de cambouis — quand je lui dirai que je t'ai rencontré sur le B 57, il n'aura pas fini de se tordre . . .

Et de nouveau en chœur « Ha, ha, ha ! » . . . Des cris plutôt que des éclats de rire. Et avec cela, ils se jetaient, avec leurs larges épaules, sur le dossier de la banquette si fort qu'elle craquait de toutes ses jointures.

Manole était mal à l'aise. Ils semblaient se moquer de lui, d'autant plus qu'ils se parlaient dans un langage chiffré. On n'avait pas idée de rire de la sorte devant un tiers non initié . . . Ça ne se fait pas . . . Et il se souvint d'être revenu dans le compartiment avec l'intention d'offrir à son sauveteur deux bouteilles de Cotnar. Oui, mais s'il les lui donnait devant le nouvel arrivant, l'autre serait obligé de les boire avec son copain ou bien de lui en offrir une. Et celui-ci, ce tapageur monté à Azuga, il ne lui devait rien . . .

Manole le regarda à la dérobée: l'homme à la salopette tachée de cambouis tenait d'une main une cigarette et de l'autre sa longue clé anglaise, dont il frappait de temps à autre le bout de son brodequin, puis il relevait la tête et recommençait à se tordre. Manole lui trouvait un air vraiment antipathique. «Non, mais, c'est pour ce type-là que j'aurais emporté mon Cotnar ! Il l'avalera comme il s'envoie un verre de kummel ou un bock . . . Il ne saurait même pas apprécier le bouquet et la qualité d'un cru exceptionnel comme celui-ci ! . . . Ce serait vraiment — finit par décider Manole — jeter des perles aux pourceaux . . . Vraiment tout ce qu'il y a de plus ridicule ! »

A ce moment-là, tournant la tête, il rencontra le regard de l'autre, de son sauveur, celui qui l'avait débarrassé du cauchemar qu'avait été pour lui le grain de suie dans son œil. « Comment faire? » se demanda Manole. « L'appeler dans le couloir et lui donner les deux bouteilles de Cotnar? . . . Mais ils sont en train de si bien s'amuser tous les deux qu'il serait capable de me regarder de travers parce que j'aurai gâché le bon temps qu'ils se donnent . . . Ça se pourrait bien qu'il me regarde de travers . . . »

Entre temps, les deux autres s'étaient tus. Manole, fort embarrassé, se demandait comment s'y prendre? Faire un signe de tête à son sauveur, sortir avec lui dans le couloir? Ou bien lui tendre tout simplement une seule bouteille (car s'il lui en offrait deux il allait sûrement en donner une à l'autre, comme ça, à l'œil !) et lui dire: « Tenez, je vous remercie et bon voyage ! » et descendre vite, sans rien ajouter? Eh bien non, ça ne se fait pas ! Comment alors?

Manole réfléchit encore un moment, puis entendant le sifflet de la locomotive, il jeta un regard par la fenêtre et, voyant dans la nuit bleue les lumières qui émail-

laient les pentes de Predeal, il se mit à descendre du filet sa valise et ses autres affaires.

Pendant qu'il nouait sa cravate, il effleura d'un nouveau regard son sauveur. La tête contre le dossier de la banquette, la bouche légèrement béante, celui-ci dormait profondément, poussant de longs ronflements qui s'achevaient en grognements. Celui qui était monté à Azuga s'était assoupi, lui aussi, à l'autre bout de la banquette ; comme sa clé anglaise était tombée par terre, à ses pieds, Manole buta contre elle en soulevant sa valise. « Eh, voilà que j'ai failli tomber à cause de ce type ! » se dit-il, presque content d'avoir trouvé un prétexte pour se fâcher. «En voilà des manières ! Tomber sur les gens sans crier gare dans leur compartiment, sans se gêner, puis se mettre à se tordre et à bavarder à vous casser les oreilles, m'ignorer moi, ne pas me dire un seul mot comme si je n'étais qu'un bout de bois et pas un type de leur espèce — et maintenant . . . »

Manole les observa à nouveau, sincèrement indigné : « Ils roupillent tous les deux, la bouche ouverte . . . Et ils ronflent si fort qu'on croirait entendre couper du bois avec deux scies ! Ils se fichent bien de déranger les autres ! »

Et se montant de plus en plus, Manole sortit du compartiment sur la pointe des pieds, tenant d'une main sa valise et de l'autre le cabas avec les trois bouteilles de Cotnar . . . et du meilleur.

Sur le quai, à Predeal, il fut accueilli par la voix cristalline de Coca : « Te voilà, Manole ! As-tu fait bon voyage, mon chéri ? »

Et Manole l'embrassa passionnément, tandis que le train, emportant les deux cheminots, s'ébranlait doucement, fendant la nuit, et disparaissait peu à peu dans les ténèbres . . .

En français par A. FERMO

Avec sa famille, à Vălenii de Munte

Le Journal d'un cobaye

21 août 1941

. . . Je commence à lire *Crainte et tremblement* de Kierkegaard. Et je retrouve mon drame, le même : entre ma condition organique d'existence et la liaison, l'unité de cette existence avec celle d'une femme que j'aime. Kierkegaard, lui non plus, n'a pas réussi à réaliser cette unité. Il s'est posé aussi les questions dérivant de son droit de lier ou non une vie à la sienne, et il pensait que dès lors qu'il devrait fatalement se séparer d'elle, sa bien-aimée resterait avec lui sur le plan de l'éternité.

Kierkegaard également fait usage d'un instrument qui, ces derniers temps, m'attire : la théologie, la mystique théologale. Eh bien, non ! Je ne peux pas supporter ces constructions mentales qui peuvent trop aisément recourir (j'entends d'une façon trop automatique, trop dogmatique, il ne faut pas comprendre « avec trop de légèreté ») à la mystique, à l'impondérable, à Dieu. Quelque passionné, quelque grave et malmené que soit l'homme dans son passage à travers cette vie terrestre, je ne puis croire que Dieu — lorsqu'il s'agit de procéder aux grands règlements de comptes avec nous-mêmes et avec le monde entier — soit pour quelque chose dans ce processus mental et affectif, si ce n'est en raison d'une fausse hypothèse. A moins d'y voir la conclusion du vaincu, de celui qui se laisse emporter par une eau trouvée sur son chemin, de celui qui renonce à la lutte, qui se résigne à la défaite. Non, non ! Dieu, dans nos affaires biologiques et sociales, n'est plus depuis longtemps qu'une notion comme une autre. Et lorsque cette hypothèse devient l'axe de notre vie, cela signifie que nous sommes engagés dans le processus de dégénérescence biologique, et que nous sommes morts depuis longtemps sur le plan social. La réalité est trop belle dans son âpreté pour que je me permette de lui substituer cette périphrase qu'est Dieu. J'aime cette empoignade avec la réalité en dehors et au-dedans de moi, peu importe — et je ne cherche pas à la fuir, ni à chercher un refuge dans les fétiches. S'il le faut, Dieu m'attendra là où il se doit, après que j'aurai consumé ici-bas, mille milliers d'expériences. Mais pourquoi, s'il se trouvait en nous depuis le commencement ? Non, Dieu est l'ange de notre vieillesse, il est le pauvre maître de l'épave biologique et sociale qui reste de nous, entretenant une faible étincelle. C'est pour cela qu'il vient seulement à la fin, si tard. En écrivant ces lignes, je suis conscient de ce qu'elles peuvent entraîner de graves conséquences pour moi.

Je rêve de solitudes bien à moi. J'attends la sérénité qui m'enveloppera, celle d'un lac étale et sans fond. Mais je descends dans la rue : dans le tramway, à la plage, sur les trottoirs, les femmes me frôlent en passant, je les hume, je les désire violemment. Mes fonctions organiques sont trop concrètes, trop laïques, trop directes : ces femmes belles, élégantes, douces, excitantes, sont contentes de savoir qu'elles partagent ma pensée, et j'aime à croire que j'occupe une part de la leur. Je veux des entités, et non pas des éliminations, des abstractions. Oh ! quel bonheur de pouvoir tout réduire à un dogme spirituel, fût-il mystique ! mais un homme simple et honnête m'habite qui me défend de le tuer. Et que — théologiquement parlant — je n'ai pas le droit de tuer.

S'il faut que je me donne à Dieu, alors je me donne à lui tout entier, non pas falsifié, amputé, ou vide, mais rempli de communications avec la vie qui m'entoure. Sans le tromper sur la marchandise ! La Paix organique, physiologique, je l'ai perdue. Comment faire pour soumettre mon esprit alors que mon corps se révolte ?

(. . .) Je ne peux pas être déloyal envers moi d'abord, et ensuite envers l'être suprême.

Et la conclusion (à supposer qu'il y ait une conclusion) a été celle-ci : je ne sais rien, je ne connais pas mes pouvoirs ni mes limites, je ne sais où, ni pour combien de temps je serai ce que je suis. Je me trouve par conséquent en pleine adolescence. Ou peut-être n'est-ce qu'une vue de l'esprit ? Ce que je sais, c'est que je dois me conquérir de haute lutte, par petits morceaux. A la loyale et avec suffisamment de munitions. Je reste honnête, et en toute honnêteté, je dois dire que je suis loin d'avoir dépassé le stade de la pauvreté d'un pauvre homme, avec toutes les aspirations, les faiblesses et les bizarreries que la chair et l'esprit se renvoient réciproquement, comme des balles de tennis.

11 septembre 1941

Je m'efforce (je suis d'un caractère obstiné) d'écrire au sujet d'un rêve. J'ai peur. Et je me demande si cela rime à quelque chose. Ecrire ! Je le fais par nécessité, comme on dit. Si je savais mieux me contrôler, me contraindre, peut-être pourrais-je distinguer quelle est la part du vice (ou de l'inertie) dans toute cette affaire. J'ai la rage d'écrire, comme une maladie. La graphomanie. Chaque sentiment que j'éprouve — si sublime, si inexprimable soit-il — je sens le besoin de l'exprimer noir sur blanc ! Pour graver quelque chose dans ma mémoire, je dois l'écrire. En tout cas, je suis plus sûr de ne pas l'oublier. Quel mal terrible m'épie, me guette, quelle tare me pousse à défier les éléments incommensurables du monde ? Il est vrai qu'il y a en moi l'infini de la solitude. Comment la peupler sinon en essayant d'embrasser d'autres immensités ?

L'automne est superbe. Mais la magnificence des nuits ne saurait être rendue par des mots. Mateï Caragiale lui-même me semble impuissant devant leur tragique majesté. Celle d'hier m'a comblé. Il était une heure et demie. Je rentrais chez moi par le boulevard Carol, à mi-chemin entre la statue de Rosetti et la rue Mântuleasa. J'avais le sentiment de flotter. Je marchais en regardant le ciel (même à présent que j'écris, je me rends compte de la force gigantesque contenue dans ce cosmos magique), j'allais à travers la ville plongée dans la pénombre, lourde et bleue, presque violette, jamais noire, les silhouettes des maisons se dressaient sur les rayons d'argent mort de la lune, pareilles aux cimes d'une forêt de pierre.

La ville dormait, paralysée, figée dans une immobilité qui me ramenait au lendemain du déluge, au premier jour de la genèse, seul survivant. Oui, le seul ! Les buildings, les rails des tramways, ni les grilles en fer forgé, les balcons ni les trottoirs ne m'étonnaient plus : je me trouvais dans une ville qu'un séisme avait plongée dans la mer et qu'un autre avait remontée à la surface, lavée de toute souillure humaine, irréelle, cristalline dans sa transparente obscurité. Une ville où chaque élément, dépouillé de son objectif utilitaire, contribue à créer une impression de beauté — et comment aurait-il pu en être autrement, alors que le ciel et la terre de Bucarest se marient si bien ensemble ! Je me rappelle quelques rêves de mon enfance, bien peu. Je porte l'un d'entre eux toujours au fond de moi, avec moi, et je soupçonne que lui seul m'a tenu en vie jusqu'à ce jour — un rêve impossible à raconter, que je ne pourrais jamais raconter qu'à propos d'autre chose qui me ressemble, qui me permette tant soit peu de faire un rapprochement avec sa réalité indescriptible.

Quelque chose avait lieu dans le monde, dans le cosmos. Il y avait une frontière, un rivage, un rêve — et la mer, l'océan, une forêt de lave, et l'eau s'agitait à la lisière de la forêt, elle la chevauchait puis disparaissait, fuyant dans les remous et le balancement d'un fantastique abîme noir. Sur ces eaux sombres, aux reflets violets, d'une mobilité effrayante, flottaient des algues de lumière, des méduses phosphores-

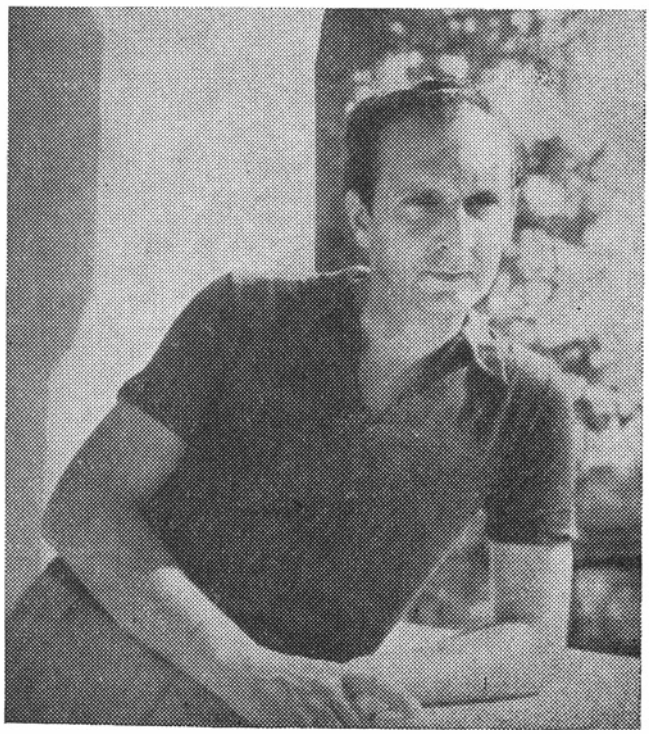
centes, toute une faune que bien plus tard, j'allais deviner dans les nappes d'eau d'une vraie mer.

D'où venaient, dans mon rêve, tous ces éléments, dans mon rêve d'enfant, sinon des souvenirs de la chair, d'un bercement de créature marine, éprouvé jadis dans les flancs maternels, dans la grande et primordiale réalité cachée de la biologie, dans cette douce prison qu'était le ventre de ma mère?

De l'autre côté cependant, là où la mer n'avançait plus, là où elle ne pouvait plus avancer, il y avait une zone limpide, blanche, nacrée, tantôt étincelante et tantôt éteinte. Je me débattais dans mon sommeil sur cette ligne de démarcation, et je sortais des vagues noirâtres du profond et silencieux tourbillon d'écume pour me jeter avec une volupté sauvage sur la rive d'une luminosité nacrée. Mais les vagues m'emportaient à nouveau, et je retombais dans le gouffre et — chose curieuse — je ne criais jamais, car la chute était pour moi le prétexte de nouvelles tentatives et de nouvelles plongées, de retours à la rive, et ainsi de suite. . . C'est ainsi que je passais d'une réalité à l'autre, dans la réalité sans contours et sans nom de mon rêve, et les seules choses qui s'évadaient avec moi sur la rive ensoleillée étaient ces merveilleuses créatures marines, luminescentes, phosphorescentes, étincelantes, que mon désir semblait ramasser et emporter avec moi.

Le rêve m'a pénétré de part en part, je m'y suis vu lutter sans jamais marquer de lassitude, repartant toujours à l'assaut — mais cette image de la mer muette, d'une mer qui fonce et se répand, et lave et se retire dans un silence absolu de rêve, reste le plus grave, le plus parfait tableau de mon esprit, un tableau ineffaçable.

Hier soir, mes yeux suivaient le ciel, la ville émergeait d'une mer silencieuse, et au-dessus d'elle, le ciel d'un violet sombre, cette même mer du rêve de mon enfance, l'absorbait, l'embrassait, la laissait échapper pour la saisir à nouveau, caressant ses crêtes boisées et pierreuses, et tout ce qui autrefois l'habitait était mort depuis longtemps, n'existait plus, n'avait jamais existé, et tout ce qui restait dans la profonde intensité du ciel, de ce ciel d'un violet sombre, profond parce qu'en-dessous étaient les méduses, les coquillages, les algues menues, scintillant d'un



. . . à Bălceşti (1953)

éclat rouge, blanc, bleuâtre, les étoiles minuscules, ondoyantes et, par-dessus, au-delà, une langue d'argent, nacrée, aux scintillements de glace, un nuage immense, un nuage blanc, long comme une langue de sable, de terre calcinée, flottait sur les vagues violettes de la mer céleste. Moi-même, j'essayais de traverser ces deux mondes, cette frontière, je me débattais les bras levés vers la voûte nocturne, par-dessus les planètes et les nuages — oh, ce nuage solitaire et oblong, cette terre promise, ce chanaan d'une indicible douceur ! — moi-même, rond et manchot, je me lançais dans les ténèbres profondes et fécondes, vers la rive lumineuse et stérile du nuage, j'étais moi-même la lune, cette folle, cette unique réalité d'une nuit entière, du plus terrible rêve que j'aie jamais revécu, de ceux qui puissent être revécus.

Et la lune passait par-dessus l'orée du nuage et se jetait elle aussi avec une volupté où je redécouvrais la mienne, dans les eaux violettes de l'océan de ciel pur, ponctué de méduses, de coquillages, de couronnes d'étoiles et de colliers — la lune s'affaissait dans un abîme sans fond, et moi, je glissais avec elle, je glissais. . . — et tout ce monde m'appartenait, c'était celui de mon enfance, de mon rêve sans limites — le nuage cherchait à nous rattraper, la lune et moi, et de nouveau, les eaux de la mer et du ciel fuyaient, reculaient pour se précipiter à nouveau, puis la lune à un appel secret, s'éloignait de la rive froidement assurée du nuage blanc, et se jetait dans la mer violacée du ciel sombre et les étoiles dansaient une sarabande autour d'elle, un glissement de papillons et d'êtres marins lumineux, et la ville dormait dans une immobilité inébranlable, moitié lumière, moitié ombre, la ville était une étrange et merveilleuse forêt de pierre, que toute vie avait abandonnée à jamais.

30 janvier 1942

Je revois mes notes de ces derniers jours. C'était le soir, à l'heure du crépuscule, à l'arrêt du tram. Il gelait à pierre fendre. Les gens attendaient en grelottant. Un monde mêlé. Dans un coin à l'abri, trois bourgeoises, de vieilles carcasses sans ovaires et sans occupation, bavardaient en français d'une voix nasillarde, débitant des banalités qu'on pouvait très bien dire en roumain, et que nul ne se serait soucié d'entendre. Elles parlaient d'un ton emphatique en se donnant des airs, et je me suis approché pour mieux les voir. J'ai été pris de fou rire : elles étaient laides, laides à faire peur, mais combien entichées de leur personne !

Le tramway ne venait pas. Et il faisait de plus en plus froid !

Plus loin, hors du refuge, toute une famille : une jeune mère portant son marmot emmitouflé, le père, sec et vigoureux, chargé de deux valises. Ils se rendaient probablement à la gare.

Le tramway ne venait pas. . . Et le froid.

Tout le monde attendait. Peut-être, qui sait. . .? Bah, à quoi bon?

Et tous deux, tous trois : la mère, le père et l'enfant s'en allèrent pédestrement. Ils sont partis : elle portait l'enfant, lui les valises. Je les ai suivis longtemps du regard et par la pensée. Ils étaient, au fond, les seuls gens forts, vraiment forts de tous ceux qui stationnaient là. Ils se frayaient un chemin à travers les congères, la tempête et le froid; ils devaient aller quelque part, dans un but précis. Et ils n'avaient pas hésité une seconde.

Cette petite famille m'a rappelé les pionniers des terres rudes, lointaines et vierges. De ces gens dont naissent les civilisations et les hommes nouveaux. De ces gens qui ne comptent que sur eux-mêmes, sur leur héritage, sur leur nourrisson

qui est leur et qu'ils chérissent, leur compagnon à travers l'affrontement des éléments. De leur amour, de leur souci de pureté et de justice qui ne connaît ni défaillance, ni compromis.

Les bourgeoises stériles, laides et vieilles palabraient toujours, en français. Toute l'histoire du monde se faisait et se défaisait là, sous mes yeux.

Les temps que nous vivons posent des problèmes entièrement neufs, lourds de significations. Les hommes luttent dans une misère féroce. Mais ils luttent. Aucune défection, nulle part.

Pourquoi luttent-ils? Comment se fait-il qu'ils ne flanchent pas?

Car la guerre de nos jours est une guerre d'idéologie. Voilà la vérité. Et elle confirme et vérifie le rôle de la conscience dans une action militaire et politique. Je me demandais hier encore pourquoi se battaient ces gens. Il n'y a qu'une réponse. Parce que les oligarques, tout mauvais qu'ils soient, leur ont donné (au lieu de pain, c'est vrai !) l'illusion, la conviction qu'ils sont les porteurs et les représentants d'une idée.

Bien mieux que l'aisance, ou même que leur vie à eux, une idée, un credo, une chose sans prix dans la vie d'un jeune peuple. Les hommes qui se battent aujourd'hui sont — par cela même — des hommes véritables, accomplis, capables de voir loin dans l'avenir. Ils conquièrent leur destin, avec du sang bien sûr, qui est le plus solide liant d'une conquête. Ils se rejoignent à travers la douleur et la souffrance. Ils se battent au nom d'une idée. Laquelle? Ça, c'est une autre affaire. Lorsqu'ils sauront faire la distinction entre les idées, alors il y aura la grande Révolution. Elle est déjà en marche. Hitler ne le sait pas. Ou bien il l'aura oublié. Il a tant à faire !

11 mars 1942

Mon cher ami, aujourd'hui même, parlant de la poésie, telle que nous l'écrivons, grumeleuse, informe et désagréable à l'oreille de nombre des critiques de la littérature roumaine, alors même qu'ils se targuent de faire partie de l'avant-garde, je pensais à cette grande différence de nos structures. Les mots, presque frémissants d'un professeur que nous estimons tous deux beaucoup — il s'agit de Tudor Vianu — me remontent à la mémoire. Avec quel trouble mêlé d'angoisse, il me confessait que pour lui, mes vers n'étaient pas de la poésie, me prédisant en même temps une ère de barbarie que notre irruption dans le champ de la poésie devait inaugurer. Il m'a fait ressouvenir des objections d'un autre critique, plus modeste celui-là, pour lequel mon vers était « aptère » et « prosaïque ». Mais tous ces vénérables conseillers — auxquels nous sommes tout de même redevables dans la mesure où ils ont su se dresser contre le dogmatisme froid, aride et stérile — nous demeurent étrangers ou lointains quand il est question de nos vers. Ils aiment encore et aimeront probablement toujours la poésie éthérée, sonore et fluide que l'abbé Brémond appelle « la poésie pure ».

Or, mon cher ami, je crois que l'impureté même de notre poésie est le gage du progrès que nous avons par deux fois réalisé dans le domaine de la poésie proprement dite et dans celui de l'histoire. Car la distance qui nous sépare de nos vieux maîtres procède d'un décalage historique.

Que faire? Ils aiment la poésie détachée de la vie, la poésie écrite avec une glorieuse majuscule — et il me semble assez significatif qu'ils ne savent la finirdé

que par ce qu'elle n'est pas, dès qu'ils se trouvent placés devant une poésie qui dépasse les canons et les normes de leur bagage intellectuel, conquis (il faut le reconnaître) au prix d'un labeur ardu et désintéressé.

Je vous dirais, si je ne l'avais déjà écrit plusieurs fois par ailleurs, qu'il n'est pas pour moi de plus grande louange que cette accusation de barbarie à notre adresse. Toutefois, il ne faut pas s'y méprendre : la barbarie suppose la destruction, le geste iconoclaste. Il n'est pas vrai que nous renions nos devanciers; l'exemple de notre groupe, mis sous le signe et portant l'empreinte de l'albatros baudelairien, est significatif à cet égard. Non, décidément, mon cher, nous ne sommes pas des iconoclastes. La lyrique que nous avons adoptée fait la part des valeurs héritées qui pouvaient représenter un concept clair, un horizon élargi et non pas une fenêtre close, une lucarne, une cage ou un fichier; ces valeurs « maudites » dont pas une n'a connu l'adhésion et l'applaudissement public par un sûr instinct de l'esprit de caste, qui a permis à leurs contemporains de deviner la dynamite cachée derrière le vêtement des mots. Faut-il vous rappeler Lautréamont ? Ou Whitman ?

Telles sont les racines de notre poésie. Elle est prosaïque, barbare et aptère, si vous voulez, mais elle est la vie même.

C'est un vice, une déformation propre aux hommes de lettres, que de creuser un fossé entre la vie et la lettre, lorsque cette dernière n'a de valeur expressive que dans la mesure où elle tire sa sève de la première, pour y revenir. Mais c'est là précisément la faute qu'on impute à notre poésie, celle d'être la vie même. Nous nous trouvons, à y regarder de plus près, dans un domaine qui tient de la morale. Et voilà comment la critique savante, à lunettes, empesée et tâtillonne fait appel, en désespoir de cause, à l'argument éthique qu'elle répudiait hier encore, au nom de l'esthétisme si ardemment convoité.

Oui, mon cher, l'esthétique (et l'éthique aussi !) a changé de camp. Elle est avec nous, et nous le savons, nous qui avons vulgarisé la poésie, la jetant dans la boue, l'envoyant dans la rue, pieds nus, où elle risque d'être piquée par les épines, d'avoir le visage brûlé par le soleil et le vent, en un mot, de vivre. Elle revenait en haillons, souillée de terre, les chevilles en sang, mais combien riche d'arômes crus, de forces et de valeurs nouvelles.

Vous souvenez-vous du vers de Whitman : « Je n'écris pas pour aujourd'hui, ni pour demain, j'écris pour tous les jours » ? C'est de cette — pourquoi ne pas le dire ? — « quotidienneté » que nous avons enrichi la poésie.

A l'heure où je vous écris ces lignes, le printemps n'est pas encore venu. Il se fait désirer, comme une jolie fille. Mais les neiges fondent, les gouttières pleurent, et la terre exhale une brume épaisse de commencement du monde. Tout est poisseux et gras; tout est couvert de buée, sale et jeune. Car les bourgeons vont bientôt éclater, et les graines ont donné naissance à l'herbe verte.

Votre poésie, mon cher ami, n'est-elle pas aussi sale et féconde que ce printemps ?

Mais je crois qu'il y a quelque chose de plus : une conception esthétique, voire éthique de la poésie est en corrélation directe avec la conception socio-historique. Or, jusqu'à présent, rares sont les poètes qui ont construit leur œuvre sur une autre base que sur celle du renoncement et des complexes de toute espèce. La plupart ont fui la vie pleine et vraie, quand ils n'ont pas été d'avance rejetés par elle. Un monde nouveau, une conception nouvelle exigent la virilité dans le geste, dans la pensée et dans la parole, une vie pleine, et sa représentation dans nos vers.

. . . en février 1938

Nous devons nous incarner en elle. Car, finalement, qu'est-ce que la poésie? Un fragment de vie, contrairement à ce que l'on prétend parfois, à savoir que la vie est une bribe de poésie. Et me voilà arrivé aux paroles du maître Karl Marx, lequel disait déjà il y a cent ans, que l'art devait être l'affaire de tous. C'est pour voir triompher sa pensée dans le monde que nous vivons, que nous luttons et que nous écrivons des vers.

En français par NELLY FLORESCU

Un vagant adorateur des muses

par **NICOLAE BALTAG**

La mort de l'écrivain renvoie au passé le sens des mots: exil volontaire mais vain. Car le néant ne saurait être évité par de simples tours de grammaire. Lorsque le présent même passe à côté du temps, que pouvons-nous encore déceler en regardant en arrière? La séparation de l'artiste de soi-même exige d'être célébrée dignement: dans la douleur des larmes remises à plus tard et dans un silence absolu. Car le sens des grandes séparations n'est pas dans la lamentation échevelée, ni dans les vociférations publicitaires, mais dans le recueillement. . . Il nous semble abusif et injuste de traduire en termes de calendrier la destinée de Miron Radu Paraschivescu, destinée raccordée à l'éternité. La biographie de l'artiste est généralement négligeable dans la perspective de la pérennité. D'ailleurs, généreux jusqu'au sacrifice avec les autres, Miron Radu Paraschivescu ne s'est accordé à lui-même qu'une seule chance: le dévouement. Réduisant de façon programmatique sa condition à la souffrance, à l'offrande et au combat, il semble avoir renoncé avec une noble et injuste modestie à l'idée de son existence à travers la littérature, car, selon lui, il n'aurait lié sa vie à cette dernière que par un simple effet du hasard: « *Je n'ai pas une existence littéraire. Je ne veux pas croire qu'une telle existence littéraire existe sauf pour les grands écrivains qui vivent pour et par la littérature. L'existence n'est pas littéraire, bien au contraire. Elle* est. . . *existentielle, concrète, matérielle, psychologique, comme vous voudrez. Pour avoir une existence littéraire, il faut avoir atteint des sommets où rien n'existe plus pour vous, hormis la littérature. Je suis devenu. . . écrivain. . . par hasard. . . J'ai fait les beaux-arts. Je me considérais comme un peintre. En troisième année, j'ai abandonné les beaux-arts; il me semblait que je n'avais plus rien à apprendre. Je croyais pouvoir devenir au moins un second Picasso, ne serait-ce qu'à l'échelle de la Roumanie. J'ai eu une exposition personnelle. . . Elle n'eut aucun succès, à tel point que je me demande encore avec étonnement comment il se fait que les toiles ne sont pas tombées des murs.* » Si l'épisode « arts plastiques » peut être considéré comme occasionnel, son talent poétique est réel, justifiant le passage des couleurs aux rimes. L'image — juste, justicière — d'un artiste doit parfois être restituée à l'artiste même en dépit des auto-calomnies.

Né le 2 octobre 1911 dans la petite ville de Zimnicea, au bord du Danube, Miron Radu Paraschivescu ignorera, à ses rares moments de confession, les premières années de sa vie. Pour lui, sa biographie commence à Vălenii de Munte, localité liée à jamais à la mémoire de l'une des figures les plus distinguées de la spiritualité européenne de notre siècle, à savoir le grand historien, écrivain et professeur Nicolae Iorga, qui y fonda la première université populaire de Roumanie. C'est là que débuta Miron Radu Paraschivescu dans les pages de la revue « Povestea ». C'est là qu'après la guerre il allait passer sa vie — avec des entractes bucarestois plus ou moins longs. C'est dans la quiétude de ces lieux (annonciatrice du spectacle des tempêtes alpines et de l'air pur des altitudes) qu'il allait puiser son inspiration. Et c'est là encore qu'on allait creuser sa tombe, trois jours après qu'il eût franchi le seuil de l'au-delà.

Miron Radu Paraschivescu a consacré la plus grande partie de son existence à la lutte avec la matière poétique et avec les tentations d'autres muses (dont celle des arts plastiques), avec la souffrance et les adversités qu'une société mal faite avait réservées à l'homme. Esprit progressiste, impulsif et ardent, ce jeune homme qui désirait distinguer dans la réalité sociale d'il y a quelques décennies la vérité de l'erreur, a vite fait d'adhérer à l'idéologie révolutionnaire. Qui plus est, il devint membre du Parti Communiste Roumain l'année même de l'institutionalisation du fascisme en Allemagne (1933). Option claire et significative, à laquelle ce jeune intellectuel fera honneur par ses écrits de reporter et d'écrivain.

Sa voix accusatrice et prophétique a souvent retenti à travers les revues d'orientation progressiste de l'époque (« Cuvîntul liber », « Reporter », « Facla », « Meridian », « Korunk ») ou des publications éditées directement par le Parti Communiste (« Era nouă »). Les années de la seconde guerre mondiale seront celles de sa collaboration avec le journal « Ecoul ». Les reportages qu'il y publie, en même temps que d'autres antérieurement dispersés ailleurs, ont été édités, en 1967, sous le titre *Chemins et carrefours*. Nous retrouvons dans ce volume un « Mémorial » de voyages et quelques pages de « Journal ». Le « Mémorial » ne contient pas seulement des notes touristiques, consignant le pittoresque et la couleur. Il n'idéalise rien; non seulement il dénonce les spoliateurs, mais il célèbre ceux qui s'opposent à eux, ne serait-ce que par une sourde résistance. Les villages « en pierre et en or » des « Moți » (paysans des monts de Bihor) semblent intégrés aux paysages rocailleux, primitifs; les hommes sont durs et sombres. Solitaires comme leurs hameaux dissimulés dans la montagne, inébranlables comme le roc auquel ils

s'identifient, ils subissent sans murmurer la pauvreté, jamais l'oppression. La pauvreté les pousse souvent à quitter leur maison, mais, suivant un rite inconnu, ils reviennent sans cesse à leur vie difficile, à leurs villages en or, mais surtout en pierre. Dans la description de ce pèlerinage, les phrases du reporter semblent taillées dans le silex : des étincelles en jaillissent et l'on peut y reconnaître le filon de métal noble. Et si la plume de l'auteur ne fixe pas de profils individuels, les collectivités humaines reconnaissent facilement leurs traits, leur timbre unique dans les lignes qui leurs sont consacrées.

Cependant, comme nous l'avons déjà dit, le reportage est aussi pour Miron Radu Paraschivescu e journal de sa conscience, des séismes intérieurs qu'il enregistre avec une lucidité extrême. De ce point de vue, l'écriture quotidienne équivaut à une extériorisation de toutes les « présences intérieures, des doutes accumulés dans l'âme du témoin d'une conflagration tragique de proportions universelles ».

Lorsque, durant la seconde guerre mondiale, la négation des valeurs humaines était devenue la devise du dieu déstructif des Caliban modernes, l'écrivain traversait une crise intime : « la terrible incertitude des choses ». Dans un monde hostile, l'individu porte en soi un autre monde hostile. Il ne cherchera pas refuge dans la spéculation philosophique aride ou dans le jeu de la fantaisie, mais dans la réédition du mythe d'Antée, dans un rapprochement avec les hommes de la terre. Aux sources du pain et de l'humanité. Le cycle *Pain, terre et paysans* devient ainsi l'odyssée moderne d'un esprit traumatisé, devenu étranger au monde et à lui-même. L'Ithaque de ses rêves (qu'il retrouve ici) c'est le village, « *domaine jamais assez connu, jamais épuisé, jamais fini* », périmètre de l'éternité, « *parce que toujours changeant et toujours le même* », et des valeurs inaltérées. C'est ainsi que la route du village, qui va vers les travailleurs de la terre, signifiait dans le langage des réalités inhérentes, une odyssée permanente, éternelle, et, dans le même temps, le recours à une « ancienne et naturelle instance nationale », cette instance qui rend aux choses leur calme et qui impose l'ordre au chaos par un geste, une parole, un juron ou même un silence.

La traduction en prose semble pour l'écrivain un geste risqué. Risque assumé avec lucidité, après de longues hésitations et des ajournements successifs. Même dans le volume *Foire à Rîureni* (1964), la nouvelle qui donne son titre au recueil est suspecte. . . de reportage. Simple effet à retardement? Plutôt un scrupule et, sans aucun doute, la timidité liée à l'intégration à un ordre artistique différent. D'ailleurs, '« argument » du livre prend la signification d'une plaidoirie : « ces. . . exercices sont une première tentative de l'auteur, appelé surtout à la poésie, pour passer à la prose. . . » Conscient du caractère « prospectif, de recherche tâtonnante », de cette prose, l'auteur la confie, malgré tout, à l'imprimerie par un besoin impérieux de confrontation : « sans la publication, sans la confrontation avec le public (et non point seulement avec la critique !), tout exercice risque de rester stérile. . . »

Bien qu'épisodiques, les séductions de Thalie furent plus fructueuses. Immédiatement après la guerre le Théâtre National de Bucarest mit en scène le drame *Une chose bizarre*. Les spectateurs retrouvaient dans la tendresse et la compréhension de l'auteur pour un monde tenu en mépris en vertu d'une morale hypocrite, quelque chose de l'atmosphère des *Bas-Fonds* de Gorki. L'univers « des faubourgs » qui possède une tradition solide dans la littérature roumaine retrouvait ici un univers démodé et ingénu, anachronique et désolant : celui des artistes comiques dépassés, pantins de foire ou de cirque. Ultérieurement, cette unique « hérésie » scénique de l'écrivain a semblé se perdre dans le cône d'ombre de l'oubli. Cependant, ces dernières années, plusieurs théâtres en ont réédité la représentation, tandis que la revue « Teatrul » lui accordait le prix de théâtre 1970. Ainsi les applaudissements qui ont accueilli les « malchanceux » de la pièce ont apporté leur réconfort à l'écrivain. Un écrivain dont la poésie fut sans aucun doute l'effigie la plus durable.

Car, c'est la poésie qui rend le mieux les dimensions de cet adorateur errant des muses. La facture militante de sa première étape nous apparaît ardente et whitmanienne dans sa *Déclaration pathétique — 1960* (le volume, paru en 1960, prend son titre d'un poème de 1936); son romantisme stylisé mais intense brûle dans la flamme tragique des *Chansons tziganes* (1941), il est classique, séduit par l'ordre et la limpidité dans *Laudes* (cycle paru en 1953, dédié à ses compagnons de combat, les communistes); volcanique, contempteur des règles et sarcastique dans *le Vers libre* (1965) pour redevenir équilibré dans les *Tristes* (cycle de méditations élégiaques paru en 1968) et, à nouveau, hanté de problèmes, ainsi qu'il résulte du volume posthume *les Dernières* (1971). Dans le cadre de chaque étape une parfaite consonance entre le masque adopté et le visage apparaît cependant à nos yeux étonnés. Les rythmes solennels de sa *Déclaration pathétique*, le geste large, indiquant obstinément *l'homme* et *l'action*, sont en premier lieu des moyens pour capter la pulsation de la vie dans un vers. Les solitudes, le pressentiment des tristes paysages de la solitude existent, mais leur contemplation sera remise aux instants du passage lent et tardif : *Je te racon-*

terai un jour, ma bien-aimée, les limites de la solitude, / Les paroles s'égrèneront doucement, rondes, ovales, / Ce sera un conte comme un rêve tardif dans les branches de la nuit / Et tu m'écouteras silencieuse, les yeux pleins de questions // . . .// Mais plus que tout, / Plus soigneusement que tout, / Plus ardemment que tout, / Je te raconterai, ma belle, les hommes. » (« Vita nuova »). Le style de ces postures ne peut être autre que le vers militant, préféré — au risque de devenir rhétorique — à la confession, pour un engagement plus radical et plus pathétique.

Les accords véhéments et colorés des *Chansons tziganes* ont tellement étonné les contemporains de l'événement, que ceux-ci ont proclamé, un peu à la hâte, que le lyrisme de Miron Radu Paraschivescu avait subi une métamorphose. La distance entre les deux factures artistiques était évidemment énorme, mais les ponts n'étaient pas absolument coupés. Elles possédaient un dénominateur commun — l'homme. Cependant il convient de préciser que la lentille ne concentre plus son faisceau de rayons sur les *actions* de l'homme, mais sur ses *sentiments*. Lors de sa parution, on lui colla une étiquette qui nous étonne encore. Trente ans de tâtonnements intérieurs n'ont pas suffi pour apporter une conclusion acceptable. Les *Chansons tziganes* sont-elles des gestes parodiées, des épopées, héroï-comiques, imprégnées cependant du sentiment grave de la mort? N'est-ce qu'un écho du célèbre *Romancero gitan* de García Lorca, filtré à travers le pittoresque balkanique et trahi par les violoneux tziganes? Les « Chansons à boire » auraient-elles une correspondance au-delà des siècles avec le folklore des faubourgs roumains, que le grand poète populaire Anton Pann avait mis en circulation avec zèle? Enfin, au fur et à mesure que s'amoncellent les points d'interrogation, on a commencé à se poser la question essentielle: ces « chansons » n'auraient-elles pas quelque signification esthétique plus élevée? « La chanson de page » réplique tzigane de « L'étoile du berger » d'Eminescu fait plus que reprendre l'anecdote de la légende, en renonçant entièrement au plan symbolique. Le texte suggère plus qu'il n'exprime: « *Oh, mon époux chéri, mon prince, / Tu m'avais dit il y a un an / Que ton désir était de m'avoir pour reine, / Moi, une fille de tziganes ! // A un ange tu me comparais, / A l'ange de la nuit et à la lune, / Mais les astres de la nuit, l'aurais-tu oublié / Errent sans cesse.* » Si les *Chansons tziganes* oscillent entre une interprétation et l'autre, il est certain que leurs couleurs violentes, le relief âpre de l'expression, le style fait de contrastes captent le Zénith et le Nadir dans l'eau trouble du même cristal.

Les *Laudes* de Miron Radu Paraschivescu portent non seulement sur les éléments, sur la matière, mais aussi sur l'action des communistes en tant que facteurs décisifs de l'œuvre de création perpétuelle du monde. Figurée sur le plan physique et moral, l'idée de la nouvelle genèse polarise les hommages les plus solennels dans une rigueur classique sévère.

Impliqué d'une façon plus ou moins voilée dans les autres volumes, le signe critique marque fortement *le Vers libre*. Une opposition acharnée contre la routine, qui s'insinue sous le blason de l'ordre, est essentielle dans ce volume. L'auteur cherche à délivrer ses vers de tout ce qui les éloigne de la poésie: des paroles inutiles, de la tyrannie des choses, de la concordance mécaniciste avec une réalité antiartistique. Le volume fournit en même temps l'occasion d'une nouvelle rencontre avec l'héroïque et malheureuse catégorie des « malchanceux », c'est-à-dire de ceux qui, ayant perdu le sens immédiat du verbe, sortent en réalité gagnants: « *espèce* » / *internationale et interastrale / Plus permanente et plus éternelle que / Le Soleil et la Lune, Bouddha, Brahma, Ammon, Jéhovah ou Allah* » (« La Ballade des Malchanceux »).

Enfin, les *Tristes* peuvent être mises moins au compte des désespoirs du poète latin Ovide dans son exil à Tomi, qu'à celui des méditations à tournure philosophique, si fréquentes dans la poésie universelle. Le passage s'annonce déjà, mais discrètement, dans le brouillard toujours plus dense de la mémoire ou dans le sommeil léthargique des fruits: « *Regarde cette pomme: elle est plus rouge / Que le visage d'une jeune vierge / Et sa rondeur qui spécialement / A donné à l'envie les formes de l'ardeur // Avare dans sa léthargie / Elle amasse ses couleurs les plus vives / en buvant à la terre comme une ventouse, / Le sang silencieux et profitable des morts* » (« La pomme »). Les tristesses tamisées, métaphoriques et calmes, nous offrent une admirable « Automnale »: « *Les jours langoureux et moelleux, comme des chats s'étalent / Et aucune bonne mère ne cherche à les appeler / Vers le bol blanc de lait, pour qu'ils le lappent les yeux fermés / Avec des pétales roses et des ventres de chrysanthèmes.* » Un chapitre qui semble imprévu est intitulé « Les Premiers », c'est un cycle comprenant des poèmes écrits de 1926 à 1932 et dédiés à ses amis de la revue d'avant-garde « Un ».

Il convient de mentionner parallèlement la qualité exceptionnelle des versions roumaines de Pouchkine et Ungaretti, Mickiewicz et Lorca, Charles Péguy et Rilke, Nekrassov, Slowacki ou Stefan George, tout comme l'infatigable ardeur du poète à dépister les talents inconnus et à leur offrir la chance de l'impression. Entreprise risquée, que le poète assumait avec une inépuisable générosité. Son suprême legs fut sa recommandation à un ami: « Quand je mourrai, parle aux hommes de la *liberté !* ».

TITUS POPOVICI

La Mort d'Ipou

«Les pécheurs sont effrayés dans Sion, un tremblement saisit les impies qui disent: «Lequel d'entre nous pourra subsister auprès d'un feu dévorant? Lequel d'entre nous pourra subsister auprès des flammes éternelles? »

ISAÏE 33.14

1

Je me tenais là debout. Les mains sales pendantes comme des cordes en sueur et je regardais Friedrich mort, parmi les hièbles et les chardons sentant le bouc, à la lisière du champ de luzerne. Un mot espagnol très beau, me disais-je, *luzerne;* dans le lointain les canons grognaient paresseusement, comme des cochons repus. Ça m'était bien égal à moi, ce n'était pas un obus égaré qui avait tué Friedrich, de ce côté ma vie n'était donc pas en danger.

Rien d'ailleurs, ni personne ne pouvait m'atteindre; j'étais l'être le meilleur et le plus beau de la terre, et si je n'avais pas été tourmenté par une pitié furieuse, impatiente et secrète à l'égard de tous ceux que je connaissais, j'aurais été vraiment heureux: je connaissais tout, absolument tout, mais je faisais l'ignorant; quand on m'informait de quelque chose (la date du jour par exemple, la capitale de l'Angleterre ou encore qu'il était utile et recommandable de se laver les mains avant le repas) j'extirpais de ma poche mon masque de jeune-veau-bien-sage-au-museau-humide, je me détournais imperceptiblement, souplement, vers la gauche et me le collais rapidement au visage. Ce n'était pas très loyal de ma part, mais il le fallait bien: autrement j'aurais fait naître autour de moi un océan de haine jaunâtre, on m'aurait aussitôt anéanti, occis et enterré en cachette n'importe où, et les autres, après un jour ou deux de remords aigu, auraient poussé malgré tout un grand soupir de soulagement.

Serrant les paupières, je regardais alentour à travers mes cils jaunes et courts, avec mes superbes yeux profonds, étincelant comme des diamants et dont la vue était perçante. Rien; le grondement assourdissant des champs; le braiment têtu du soleil; et bien entendu les canons que j'allais oublier, mais submergés dans le brouhaha fou de la plaine, effacés, innocents: des grillons, des brindilles de sureau, des traîne-misère.

Une charrette s'approchait sur la route; certes je savais qui s'y tenait, mais je ne voulais pas faire l'effort de me le dire. Il faudrait à la charrette 28 minutes pour arriver à ma hauteur, donc

1680 secondes; j'avais tout le temps, mais pour plus de sûreté je me mis à compter mentalement et m'approchai de Friedrich: à la façon dont il gisait, on ne pouvait pas voir s'il avait ou non sur lui son parabellum 9, long. Il me l'avait prêté toutes les fois que je l'avais voulu, le déchargeant d'abord et s'assurant qu'aucune balle n'était restée dans le canon. Il m'interdisait de tirer à blanc sous prétexte que le percuteur risquait de s'abîmer; je devais donc me contenter de viser les ombres dans les recoins sombres des écuries, ces ombres terrifiées qui se multipliaient et me demandaient grâce.

On l'avait tué avec une faucille; la plaie du cou, aux bords déchiquetés, était pleine de fourmis engluées par centaines dans le sang coagulé. Son veston était ouvert, il lui manquait une quantité de boutons que je voyais briller faiblement dans l'herbe sèche, et sur son maillot blanc des fourmis se traînaient en deux files parallèles: les unes noires et propres, se dirigeant vers la plaie, d'autres qui en revenaient, poisseuses et comme soûles. Ces dernières criaient qu'elles reviendraient sitôt fini ce qu'elles avaient à faire, les autres ne répondaient rien et pressaient le pas, suant d'abondance.

La tête de Friedrich était toute tordue: il n'avait plus besoin de miroir pour voir sa nuque; une botte avait volé à quelques pas de sa jambe, le bas s'était roulé autour des orteils jaunes comme le suif de mouton. Finalement je trouvai le ceinturon et en retirai le parabellum.

« Huit cent quatre-vingt-quatorze... » Même plus le temps de tirer un coup de feu, l'homme à la charrette m'aurait entendu puisque j'entendais bien, moi, le ruminement mélancolique des bœufs et le son de leur bave argentée tombant dans la poussière du chemin.

Je restai donc debout, pistolet en main, sentant les rayons du soleil s'acharner en vain à mettre mes cheveux en feu. Quand la charrette fut à ma hauteur, avec une détermination froide, je fis demi-tour et criai:

— Hé, venez voir, père Marcu, y a un mort ici!

Marcu sauta à bas de sa charrette, sur un pied, saisit sa béquille ciselée et accourut vers moi. (C'était un invalide de guerre blessé à Stalingrad ou sur le Don, mais je n'y croyais guère: il était trop bête pour avoir été soldat. Il avait dû coincer sa jambe dans un piège à loups et s'être arrangé avec les médecins pour obtenir une pension d'invalidité; un tas d'argent, à en revendre paraît-il.)

Marcu s'arrêta près de Friedrich; la pointe de sa béquille plongea dans une taupinière, s'enfonça d'environ deux mètres et si je n'avais pas été là pour le retenir, il serait tombé et aurait définitivement perdu sa seule jambe. Il contempla Friedrich jusqu'au coucher du soleil, puis me contempla, moi, jusqu'au lendemain matin; mais je me contentai de hausser les épaules, cachant mes yeux sous un rideau violet et geignant doucement. En fait je chantais et me moquais de lui éperdument, car de ma vie je n'avais vu de visage aussi pâle que le sien. Ses lèvres éclatèrent en vingt morceaux avec un bruit de marrons chauds et il se mit à sautiller sur sa béquille, tant et si longtemps que la faim me prit.

— Va chercher m'sieu le brigadier, lui dis-je. Qu'il vienne sur les lieux, qu'il constate et qu'il prenne des mesures énergiques.

— Y aller? MOI? demanda Marcu. Le ton de sa voix était plein de respect.

Je baissai légèrement le front, mais m'en repentis aussitôt. Marcu poussa un rugissement sauvage; il me semble même qu'il m'envoya me faire pendre. « Pourquoi était-ce à lui d'y aller? Est-ce que ça le regardait? » Je crus qu'il allait se jeter sur moi pour me rouer de coups, ou me fracasser le crâne avec sa crosse d'évêque. Il en aurait bien été capable, il savait très bien garder son équilibre, même sur une seule jambe, c'était chez lui une affaire d'habitude; mais il ne lui aurait plus manqué que ça! Je me préparais justement à lui trouer le ventre d'une balle et j'avais fermé les yeux, rien qu'une seconde, pour peser les choses de sang-froid, quand je l'entendis bredouiller — et c'était comme un gémissement, comme s'il se noyait dans le Teuz et appelait à l'aide, mais tout bas, pour ne pas réveiller sa femme qui dormait sur la rive et aurait bien pu le sauver:

— Soyez bien gentil, mon petit monsieur, allez-y vous-même... J'ai à faire là-haut sur le Cosalău, moi, faut à tout prix que...

La terre où il se tenait l'avait entièrement envahi, elle lui montait aux joues, s'y collait, grimpait, se multipliait sous son chapeau de paille et quand je le vis grelotter ainsi j'eus peur à mon tour, pour la première fois de ma vie, mais je ne pouvais plus reculer sinon je serais devenu son esclave, à Marcu, et plus jamais je n'aurais pu lui tirer dessus, même s'il m'avait humilié, s'il m'avait appelé « Héron » (comme on le faisait parfois à cause de mes longues jambes lisses aux muscles d'acier — bien entendu jamais en ma présence).

— Vas-y, et tout de suite ! Si tu tiens à ta peau. . .

Le voyant immobile, je risquai le tout pour le tout:

— Bon. J'irai moi-même, puisque tu n'as pas peur de rester ici, seul, avec ce cadavre en décomposition.

Une seconde plus tard Marcu détalait sans demander son reste, avec des bonds énormes de vrai sauteur à la perche. Il se jeta dans sa charrette, après avoir un peu plané en l'air comme une large feuille d'arbre, fit faire demi-tour à ses bœufs et se mit à taper dessus jusqu'à ce que son fouet se cassât, après quoi il prit sa béquille pour le même usage. On entendait vibrer sourdement, longuement le bois de cornouiller frappant leurs pauvres os larges et solides.

En s'en allant, la charrette abandonna sur place un peu de la terreur que j'avais invoquée à l'intention de Marcu; elle fit tourbillonner quelque temps la poussière farineuse de la route, puis se rua sur moi et me pénétra au prix d'une quantité de bleus. Je me sentais seul au fond d'un puits creusé par le soleil et dont les parois m'écrasaient. J'étouffais; même les insectes amassés sur la dépouille de Friedrich se doutèrent de quelque chose et commencèrent à s'agiter.

Finalement je pris à mon tour le chemin du village, pistolet en main, réchauffant mes doigts gourds au contact de son pommeau de bois finement taillé; je traînais mes pieds nus, meurtris par les cailloux pointus et bleuâtres; il faisait bon; je m'étais retrouvé.

Avant de croiser les autres (je les savais en train de se rassembler à la mairie, criant, s'arrachant les cheveux et se jetant des regards soupçonneux, pleins de haine rentrée), j'avais, rien que pour moi, un bon bout de temps; il y avait place soit pour plusieurs saisons où je pourrais patiner ou me promener le torse nu sous la pluie, soit pour un seul instant. A ma guise. Mais j'étais bien trop paresseux pour choisir. Je laissai couler le temps à son idée et murmurant pour moi-même une formule secrète — « Dame-jeanne. . . sacristie. . . marches. . . cuvette. . . Panzerdivision. . . écrevisse ! » — je me mis à rire.

Ensuite, je croisai une foule de gens qui couraient vers moi; ils m'entourèrent, me firent pivoter comme un tourbillon et je revins sur mes pas avec eux sans lâcher le revolver. A présent il brûlait, je pouvais lire du bout des doigts toutes les inscriptions gravées sur le canon. Monsieur Gociman, le brigadier de gendarmes, courait, affolé, le képi repoussé vers la nuque; sur ce képi, au centre du disque se dessinait un autre disque plus petit, en sueur aigre et poussiéreuse. Le ventre du brigadier tressautait en tous sens sur le corps maigre, comme animé d'une vie propre; ça ne m'aurait pas surpris de le voir éclater et d'en voir rouler un lapin ou une grosse pastèque.

Je ne les suivis pas jusqu'auprès de Friedrich; je les vis se rassembler autour de lui, s'accroupir soudain tous ensemble puis se relever, on aurait dit un cours de gymnastique, et j'entendis la voix de Gociman:

— Un vrai coup du sort, mes amis, pour nous autres Roumains ! Soulevez-le. . . voilà. . . tout doux. . . hé, faites attention, très attention. . .

— M'sieu l'brigadier, la tête s'en va, elle va me rester dans les mains !

— La botte ! Le bas ! Les boutons ! Le képi ! criait m'sieu Gociman à voix si forte, si enrouée et si triste que les mots en prenaient une couleur de pourriture. « Réunissez vos mains sous le corps ! Tu as mis de la paille fraîche sur le fond de la charrette, Marcu ? »

J'avais faim. Si je ne me pressais pas, le Vieux, le Roi, Mon Frère, n'aurait plus le temps de me rôtir une tranche de pain et de la frotter d'ail; je devrai me contenter de soupe aux haricots à la crème, de gratin de pommes de terre et de crêpes; il me faudra vieillir, souffrir de l'arthrite, perdre mes cheveux et mes dents. . .

— Doucement ! Attention ! Faites très, très attention !

Tous, nous suivions la charrette, voûtés, aussi lentement que si on s'était traînés à genoux. La campagne commençait enfin à se taire. Je tenais le pistolet le long de ma hanche. On entendait à nouveau les canons. Pour ne pas m'égarer, je regardais fixement devant moi et j'avançais vers le clocher de l'église, qui ressemblait à je ne dirai pas quoi.

2

Dans cet équipage, nous avons longé les tranchées fraîchement creusées; la peau des soldats qui y travaillaient luisait de sueur, on les aurait cru revêtus de miroirs roses, et nous voilà « à la maison ».

En larmes, Yolanda m'avoua qu'elle n'avait pas réussi, cette fois encore, à mettre en pièces le Jeune Dieu; il était armé d'un automatique Schmeisser et entouré d'une foule de rabatteurs expérimentés. Elle me supplia de ne pas lui en vouloir, je lui fis un petit signe attristé; il ne fallait pas qu'elle comprenne combien j'étais déçu. « Demain peut-être .» « Peut-être .»

Mes chevaux hennirent, fouillant le sol du sabot avant droit; on entendit un bruit d'acier et de ferraille, dû au choc des épées contre les étriers. De la cave montaient rythmiquement, avec une odeur aigre et froide de pommes de terre et de parois chancies, les sanglots des esclaves enchaînés; ma femme aux gros seins éblouissants m'attend à la lisière du bois, dans l'ombre de feu, sur un lit de fougères; mais auparavant il me faut pénétrer dans le château-fort, flatter pour être flatté, sourire pour qu'on me sourie.

J'aime ce château-fort, bien que sans l'avouer à personne; j'aime sa gigantesque cheminée en granit où brûlent des bûches de cèdre du Liban, ses lits à alcôve et draps de hollande nacrée; c'est là que je passerai des nuits et des jours de passion auprès de cette femme mienne et que nous ferons l'amour jusqu'à ce que nos os en soient complètement fondus. J'aime aussi la salle à manger voûtée, la table en chêne, le trône, les parois couvertes de panoplies (rapières, piques, arbalètes, hallebardes à lame large et courte, bouclier familial, trophées conquis de haute lutte en Espagne et sur les rives de l'Euphrate). On y mange des bœufs entiers, des moutons, des chevreuils, des sangliers, on y boit du vin dans des hanaps de dix litres à couvercle d'argent. D'effroyables orgies s'y déroulent, au cours desquelles je profane mon amour et ensuite, pour retrouver ma paix, j'erre seul par les bois, demandant l'absolution aux arbres, au ciel, aux bêtes et à moi-même.

« Tout ça, c'est des bêtises, et dangereuses encore », dit avec un sourire désespéré notre Seigneur et Sauveur Jésus-Christ en apprenant la vérité sur la maison qu'il habitait lui-même, et ses lèvres glacées se serrèrent jusqu'à en devenir un simple trait blanc. « O mon chéri, mon trésor, pauvre enfant, ô mon solitaire. . . » Et il me serra dans ses bras fleurant l'encens et la sauce tomate, posa un baiser sur le sommet de ma tête et enfouit son visage dans mes cheveux sales. Elle, en échange, me saisit brutalement par la main, m'entraîna dans une salle de classe vide (on est en vacances, elle est institutrice), m'y enferma, me donna une plume et du papier et me dit que je n'en ressortirai pas avant d'avoir composé une « description » «de notre maison», comme un être normal qui a bien de la chance, en ces temps épouvantables, d'avoir un toit au-dessus de sa tête, une cour pour y jouer et des repas chauds. Je l'ai faite, la description. La voici:

Notre maison se trouve dans la merveilleuse commune de M. . . Elle se dresse auprès de la sainte église, car elle sert de presbytère. Mon beau-frère est le prêtre de la paroisse, il répand la parole de Dieu. Sa voix vibrante s'élève dans l'air parfumé d'encens et de myrrhe. Quand il entonne l'hymne « Que ma langue se colle à mon gosier », je vois devant moi le ciel bleu et la troupe des justes. Nous avons une grande cour très propre et bien soignée. Dans la cour il y a des poules, des canards, des oies, des dindons. Nous avons une chienne fidèle et de couleur noire, nommée Sanda. Elle nous protège contre les voleurs et les malfaiteurs. De la cour, nous entrons dans la cuisine. Son plancher brille de propreté. Là se trouve un four à pain. Au-dessus se trouve une vieille pendule à poids. C'est ici que nous prenons nos repas, le matin, à midi et le soir. Dans la cuisine se trouvent encore: une table avec des chaises en bois de sapin, un buffet où l'on tient les récipients qu'on nomme assiettes à soupe, assiettes plates, soucoupes, ainsi que beaucoup d'autres objets

comme par exemple: le moulin à moudre la chicorée dont on fait le café, un mortier en cuivre, une sonnette, des couteaux, des cuillers et des fourchettes.

Le mobilier de la chambre à coucher est composé de: lits, armoires, table, chaises et un poêle où on allume le feu. On allume le feu en hiver, quand il fait froid. La salle à manger se compose d'une table et de douze chaises au dossier brodé. J'ai oublié de dire qu'au-dessus du lit de la chambre à coucher se trouve un beau tableau peint par A. Gavra qui représente Notre Seigneur Jésus-Christ sur le mont Guetséman priant pour nous et sur son visage coulent des larmes de sang. Vient ensuite une chambre plus petite où ils dorment, eux, et où il y a un lit, une table, des chaises et un petit poêle qui l'hiver devient rouge et ronfle agréablement.

Tel est mon foyer bien-aimé. J'habite ici chez ma sœur Margareta, car nous sommes orphelins de père et mère. J'ai encore un frère aîné qui est en prison. Mon beau-frère Ioan, le prêtre, récite des prières pour lui. Moi, j'ai habité chez mon frère aîné jusqu'à l'an passé, quand il a été arrêté pendant la nuit, avec sa femme. Nous habitions près de la gare, dans une maison très petite et très laide, parce que lui au lieu de s'occuper de ce qui le regardait il faisait de vilaines choses. A présent je suis heureux d'avoir un toit au-dessus de ma tête, une cour pour y jouer et des repas chauds et très bien préparés. Le soir nous jouons aux dominos. Ensuite nous lisons. Chacun de nous lit ce qui convient le mieux à son âge, des livres où il y a toujours quelque chose à apprendre. Comment nous comporter, comment penser, comment élever nos enfants, etc., etc.

Un peu plus loin, au-delà de l'horizon, parmi les saules, coule une rivière où je vais pêcher avec Ciupe Teodor, dit Ipou, qui est domestique chez nous et qui est faible d'esprit. Je suis très content que le Rédempteur ait pensé à des gens comme lui quand il a dit « Heureux les pauvres en esprit car le Royaume des Cieux leur appartiendra. » Tel est mon foyer. Ma sœur est institutrice. Chaque soir, je prie pour leur bonheur et leur santé. J'ai quatorze ans et encore beaucoup à faire parce que je n'ai reçu aucune éducation, on m'a laissé traîner tout seul dans les rues avec des voyous de toute espèce. Avant d'entrer dans mon nouveau foyer bien-aimé, je n'avais jamais prié parce que personne ne m'avait appris. S'il vous plaît, mon père et chère sœurette, pardonnez-moi si je vous ai désobéi en quoi que ce soit.

Telle est ma maison, tel est mon foyer.

Quand ma composition fut achevée, il faisait déjà presque noir, on n'y voyait plus guère; mes doigts étaient maculés d'encre; je les léchai, ils avaient un goût de ferraille rouillée. Je frappai des deux poings contre la porte de la classe, mais Margareta ne vint m'ouvrir que plus tard, parce qu'elle m'avait oublié. Le soir, après dîner, le Beau, le Saint aux yeux sombres, me proposa de lire ce que j'avais écrit:

— Voilàààà. . . . Bon. Mets-toi debout, là. Prends garde que la lumière tombe bien sur ton texte, n'abîme pas tes yeux, tu en auras encore besoin.

Quand j'eus fini, ils sanglotaient tous deux, lui et Margareta. Je fis un effort et parvins à pleurer aussi. Ce n'était d'ailleurs pas difficile, je n'eus qu'à penser à Lui, aux soirs où nous faisions cuire des pommes de terre sous la cendre, où nous lancions nos couteaux au portrait du Roi, collé contre la porte de la cuisine, tant et si bien qu'il en était tout troué et où sa femme Maria, dite Fraîche Eglantine, riait aux éclats en lissant ses cheveux roux. . .

Ensuite mon beau-frère Ioan, le pope, disparut dans la resserre aux provisions (qui est très grande: on y trouve de tout, mais caché derrière une fausse paroi: du lard, des jambons, du sucre, de la farine de froment et de maïs, des haricots secs et beaucoup de pain bénit, sec aussi, qu'au besoin on mangera comme du biscuit). Il en revint avec une bouteille de liqueur de griottes et m'en remplit un verre. Je bus, c'était doux, exquis, épais comme de la vase, ça prit feu dans mon estomac, envahit mes yeux et me rendit très heureux. Puis j'allai me coucher, mais avant de m'endormir, au clair de lune, j'écrivis un poème. Je suis peut-être le plus grand poète du pays, avec Mihaï Eminescu; à la différence que lui, c'est un classique, tandis que je suis un moderne. Il me déplaît de chanter la beauté, je trouve qu'il faut la tenir cachée dans les oubliettes de l'âme. Ce que je veux, moi, c'est dire la vérité. La vérité est toujours bizarre, elle ressemble à un caillou, à un brochet — après qu'on l'ait tué et qu'il commence à son tour à ressembler à un morceau de bois. La vérité est très irritante. LUI, il m'a souvent dit que je dois penser vrai, mais que je serai forcé de choisir

les gens à qui je dirai la vérité. « D'ailleurs, disait-IL (LUI, Celui que j'aime, le Chevalier noir, l'Homme à la Flèche), ces gens-là, quand on les rencontre, on n'a plus besoin de rien leur dire. Il faut simplement agir ensemble. » Je n'ai pas compris ce qu'il voulait dire, pourtant je me souviens non seulement de ses mots, mais aussi de la couleur du ciel à ce moment-là et de l'odeur de sa cigarette, du chapeau qu'il avait oublié dans le fossé et que nous sommes revenus chercher ensemble. Il était heureux de ne pas l'avoir retrouvé. « C'est peut-être un chauve qui l'aura pris, disait-il; c'est lui qui en a besoin, pas moi. Au diable le chapeau ! »

J'ai écrit mon Poème au clair de lune sur le rebord de la fenêtre. Le faux platane empestait, il y avait dedans une foule de cantharides bourdonnantes.

JEU

J'ai joué au football avec les anges
et j'ai appris aux anges à fumer.
J'aimais ça, c'est fou ce que j'aimais ça,
et j'ai craché dans leur bouche les bacilles qui
grouillaient dans ma poitrine.
Je suis un enfant, leur ai-je dit, venez !
Je vous apprendrai à aimer
les citrouilles sur la plaine.
Et je les ai battus !
Ah, que j'aimais ça et que ça m'a fait mal !
Angelots, leur disais-je, ne fuyez pas !
Beaux angelots imbéciles
qui avez un foyer, une maison chérie
là haut, du Levant au Ponant !
Ils n'ont pas fui,
ils ont essuyé leur morve d'or et se sont cachés
dans mes poches où,
à leur intention,
je gardais en secret, enchaînées, dévêtues,
toute une troupe de femmes nues.

Magnifique ! Il aurait beaucoup admiré ça, Mihaï Eminescu; il m'aurait certainement envié, mais comme il avait le cœur noble, il l'aurait loyalement avoué.

Mon poème, je le garde au secret, je l'ai cousu moi-même dans la doublure de mes culottes noires, taillées dans une vieille soutane de mon beau-frère; en ce moment je le caresse du parabellum collé à mes doigts, en ce moment où j'entre dans la cour et où mon regard rencontre le Père Rédempteur, les Douces Lèvres, la Petite chatte brûlante, Mon petit fourneau. . .

3

Ioan, mari de ma sœur, mon beau-frère, prêtre de la commune de M. . . ,est jeune, grand, mince, avec une voix d'airain et des pantalons noirs; ses lèvres sont si rouges que j'ai toujours peur qu'elles ne crêvent quand il sourit et que le sang ne tache sa chemise. Il a été un élève appliqué et a toujours eu le premier prix. Il a quelque peu compromis sa carrière en épousant ma sœur, qui n'avait pas de dot mais qui en échange est très jolie, très soumise, et institutrice.

L'été, ils vont ensemble aux champs surveiller les paysans qui travaillent les terres de la paroisse. Tous les paysans sont des voleurs, impossible de leur faire confiance, ils feignent le respect mais sont prêts à vous piller dès que vous avez tourné le dos. Margareta porte une robe mince, verte, et rien dessous. Quand elle entre dans un rayon de soleil, on voit ses hanches rondes et ses longues cuisses charnues. Lui la tient par la taille, ils chuchotent tout le temps, puis vont se perdre dans les champs verts de maïs et les tiges frêles se referment sur eux en frissonnant.

Avec ça, j'en ai fini pour ce qui les concerne.

Mais voici que le pope Ioan s'approche de moi; sa démarche est balancée, glissante et ses bras fendent l'air sans effort, comme deux ailes. Je n'ai pas eu le temps de mettre mon masque, ni de tuer mes yeux. Il a eu le temps d'apercevoir la Mer, les Voiliers naviguant vers la mort, mon Galop les cheveux au vent, les Caillots de sang et les Fourmis joyeuses. Il fronce les sourcils; ses mouvements affectueux et indolents meurent d'un seul coup, et je me demande pourquoi il me hait à ce point, qu'ai-je bien pu lui faire? Je voulais justement lui raconter ce que j'avais vu dans le champ, parmi les chardons et les hièbles, lui demander où est Friedrich maintenant et pourquoi j'ai toujours envie de rire devant eux, et pourquoi il ne m'arrive jamais d'en rêver. . .

— Viens, me dit-il d'une voix si lasse, si épuisée et si lointaine que je compris soudain qu'il savait tout sur moi, sans m'expliquer comment. Il ne se retourna pas pour voir si je suivais; il sortit dans la rue poudrée d'or et de duvet de pingouin, puis entra dans la cour de l'église, soudain petit et chétif sous les gros châtaigniers lourds et froids. Il ouvrit la porte de l'église. Je le suivais de près, pour qu'il ne voie ni le parabellum dans ma main, ni mon visage à présent envahi par une barbe chancie. L'église de notre village a été foudroyée par le bon Dieu le 5 avril 1937, à cause des péchés de ses paroissiens, un jeudi à six heures de l'après-midi. Le jour où il y a eu le gros nuage gris. Où le maire est mort. Où le père Pinteriu courait par les rues en arrachant sa barbe blanche. Puis on l'a rebâtie, l'église. A présent elle est de nouveau enfumée, elle sent les cendres, l'amidon, l'araignée. Mais quand elle est déserte, le peu de lumière qui y règne vous serre la poitrine avec des griffes pareilles à des vrilles, vous secoue et vous laisse inerte et sans force.

J'essayais de faire que ça soit un Dimanche, que ça sente les gens, qu'on entende bien fort des voix chevrotantes se quereller pour quelque vieille affaire de brebis volées, qu'il y ait des femmes au visage large et blanc, parées de colliers de sequins d'or sur leurs poitrines affaissées. Peine perdue.

Le prêtre entra dans le sanctuaire, je l'entendais bouger, ouvrir des armoires, faire crisser les vêtements sacerdotaux et grincer le plancher fraîchement frotté; il toussa une fois, deux fois; j'étais incapable de bouger, je n'avais pas peur, mais ce n'était plus moi. Je posai le pistolet sur un banc, le caressai et lui dis adieu. Les portes du sanctuaire s'ouvrirent. Le pope Ioan en surgit,en soutane noire, toque noire, chasuble noire brodée de fils d'argent, celle qui sert aux enterrements.

Il s'assit sur le siège épiscopal, celui où nul évêque ne s'est jamais assis et où sont sculptés des glaives et des démons, des oiseaux et des flammes, des cités et des couronnes d'épines. Il pressa ses doigts sur ses tempes puis m'appela très bas, je ne sais même pas s'il le fit vraiment ou si ce fut une illusion; j'avais très froid, j'étais seul, orphelin de père et mère. LUI était loin, peut-être m'avait-il oublié, on l'avait peut-être tué, peut-être m'avait-il oublié.

— Viens, mon petit.

Je vins.

— Mets-toi à genoux.

Il me recouvrit de la chasuble; le brocart noir, qui sentait des centaines de milliers de paysans morts et vivants, m'écrasait le crâne.

— Mon enfant, dit-il. . . mon enfant. . .

Et la chose que je craignais arriva soudain, je n'étais pas préparé, je n'avais aucune arme sur moi, j'avais peur et j'étais si las de ma solitude; je voulus embrasser ses genoux, être selon son désir, petit, sot et sage, entrer pour toujours dans sa famille, tuer Yolanda, laisser mourir de faim à la lisière du bois la femme qui m'appartenait et ne plus jamais hurler ni comme un loup, ni comme un archange, les jours où j'accompagnais Ipou au bord du Teuz vaseux.

— Je t'aime, dit le prêtre, et bien qu'il ait parlé très bas il me sembla entendre une trompette de victoire; son timbre m'appelait de tout cœur, me taquinait aussi un peu, un tout petit peu et je n'en étais pas fâché; je méritais peut-être qu'on se moque de moi, pourvu qu'on m'aime vraiment.

Je cherchai sa main à tâtons, mais il ne voulut pas trouver la mienne; on ne vous tend jamais la main au moment où vous en auriez besoin; ni plus tôt d'ailleurs, ni plus tard. J'avais appris ça au cours de ma longue vie, mais voilà, ça fait encore mal; ça veut dire que je n'en ai pas encore pris mon parti.

— Je t'aime, et je souffre de te voir souffrir. — Non, on ne l'aurait pas dit, mais pas du tout; au contraire, on sentait percer comme la satisfaction d'avoir réussi quelque chose, je ne savais pas quoi. — Je veux t'aider, je prie pour la paix de ton cœur. Dis-moi ce que tu as.

— Mon père, dis-je en aspirant profondément. J'ai tué.

La chasuble s'envola de mon crâne, les doigts minces du prêtre me saisirent par les devants de la chemise et m'élevèrent à hauteur de ses yeux.

Une immense envie de rire me prit: son visage ne lui ressemblait plus; ç'aurait pu être celui de n'importe qui, de monsieur le notaire, d'un croquant, d'un chasseur ivre, d'un esclave. (Pas de Friedrich en tout cas.) Devant un visage de ce genre, je ne pouvais plus rester à genoux; je me relevai en geignant et en me frottant les reins. Il me regardait avec mépris, avec dégoût; il voulait à tout prix me faire éprouver ce mépris et ce dégoût; mais il était très loin, il pensait déjà au repas de midi, à la bière fraîchissant dans le seau et je sus alors qu'une fois de plus j'avais triomphé de lui, bien que j'eusse donné tout au monde pour avoir été vaincu.

— C'était... lors du bombardement, commençai-je de ma voix aiguë, en ouvrant de grands yeux sincères comme l'herbe. Quand j'ai traversé le parc. Tu sais bien où étaient les abris. C'est là que les bombes ont tombé.

— Sont tombées, dit le prêtre.

— Il y avait tout plein de morts.

— Une quantité de morts, dit le prêtre en me faisant place auprès de lui. Le siège était assez large, de sorte qu'on s'y installa, bien serrés l'un contre l'autre, et pour être plus à l'aise il me prit par la taille.

— Je... courais vers la maison. Je voulais savoir si Lui... si Elle...

— Laisse donc, dit-il impatiemment. Laisse ça.

— Mais je voulais savoir s'il était encore vivant! criai-je avec colère. J'eus tôt fait pourtant de me calmer, et repris: Il y avait une quantité de morts. Eventrés. Leurs entrailles coulaient sur l'herbe. Ça sentait ce qu'ils avaient mangé le matin. Il y avait aussi une femme. Grosse, dévêtue, d'épaisses culottes lilas, on voyait la peau jaune, avec la chair de poule. La terre buvait le sang qui s'égouttait. Elle avait vraiment la chair de poule, comme quand on a froid. Elle haletait aussi, ça lui donnait l'air de rire, ou de s'étonner parce qu'elle ne pouvait plus se relever, et ses doigts cherchaient quelque chose autour d'elle. Et moi, j'ai filé. Peut-être que personne n'est venu la sauver. Alors, si on y pense bien, c'est moi qui suis coupable de sa mort, n'est-ce pas, mon père?

Il eut un rire bref, du fond de la poitrine, et m'embrassa.

— Mon Dieu, mon Dieu, fit-il. Mon Dieu! Brusquement il passa du rire à la sévérité; toute la peau du front se ramassa au-dessus des sourcils.

— Sornettes, dit-il durement. Sornettes. Et il me pinça le bras méchamment, comme l'aurait fait une femme. Puis, me repoussant sous la chasuble, il demanda d'une voix étrange et chaude, qui séchait chaque mot et l'étendait au soleil comme une peau de mouton:

— Pourquoi ne nous aimes-tu pas? En ce moment, par moi, tu parles à celui qui nous voit tous. Ne mens pas. Ne mens plus!

Je m'ennuyais à mourir, de sorte qu'il ne me venait même pas à l'esprit de mentir: le mensonge procure un plaisir bref et aigu, immense, mais ensuite on se sent las, épuisé et on se demande quel sens ça a tout ça.

— Je ne peux pas, mon père. Je ne peux pas vous aimer. Vous êtes trop bons. Vous êtes si bons que ça ne peut pas être vrai. Ça ne peut pas durer, tu vois?

Il reprit tout du commencement; il rejeta la chasuble qui me couvrait, m'empoigna, me serra entre ses genoux et approcha si fort son visage que tout se mit à tourner devant mes yeux.

— Dis donc! T'imagine pas que tu vas m'échapper! Je t'aurai à l'œil! Je te mettrai au pas, tu peux y compter... je vais...

Alors la porte de l'église grinça longuement, effroyablement, elle heurta le mur de tout son poids et ma sœur Margareta cria d'une voix montant des entrailles, une voix inconnue, cassée, indécente, comme celle de la vieille Fogmegoaïa quand elle se soûle et chante des cochonneries dans la grand-rue:

— Ioneleee! Ioneleeee! viens vite! Il est arrivé un malheur!

Mon beau-frère m'oublia aussitôt, il me repoussa violemment, se dépouilla en hâte de se vêtements sacerdotaux et sortit en courant.

J'étais seul; je fis le signe de la croix avec un sourire, repris mon parabellum du banc où je l'avais laissé et sortis à l'air, où il y avait tant de soleil que j'eus très envie d'aller retrouver Ipou.

4

Debout, au centre de la grande cour abrutie de lumière, je me maudissais. Cette répugnance m'était venue à l'improviste, comme un hoquet; j'étais dégoûté de moi, de mon corps disgracieux avec de gros nœuds aux genoux et aux coudes, de la sueur poivrée qui brûlait mes aisselles et la fourche de mes jambes.

Serrant les dents, je demandai des comptes à Celui d'En Haut: pourquoi ne savais-je pas ce que je voulais, pourquoi m'avait-il fait si vaste, comme une marmite trop grande pour pouvoir rien y cuisiner et où il fallait jeter pêle-mêle les provisions pour plusieurs mois, le sucre avec le sel, la farine blanche avec les poivrons au vinaigre; ça ne pourrait rien donner, et la faim ne ferait que grandir à la vue de cette lavasse bouillante. . . Voilà, en ce moment même je vois tout et n'en peux rien tirer: dehors, au portail, dans la lumière blanchâtre, une voiture militaire vient de stopper, une Horsch; le torse nu, le chauffeur ronge ses ongles avec une rage incompréhensible; il n'a pas arrêté son moteur, dont le vrombissement accroît la chaleur torride; et en même temps j'ai peur du chien, de cette cour au milieu de laquelle je me tiens; le sol en est calciné, blême, vitreux, traversé de crevasses noires où grouille et bouillonne quelque chose de menaçant, à un doigt sous nos pieds et à notre insu; puis la cour diminue, l'écurie et la maison se précipitent sur moi de deux côtés, prêtes à m'écraser; le ciel se cache, décapité, sur les toits pourris où râlent quelques pigeons.

C'est en vain que je redresse les épaules, que je veux résister. Je le sais; jamais je ne donnerai rien de bon, aucune femme de m'aimera à la folie, je ne deviendrai pas Poète; ce soleil brillant m'est hostile et je mourrai bientôt. Non pas le pistolet à la main, ni à cheval, l'épée scintillant au poing, pareil à une grande fleur blanche; je mourrai consumé par la fièvre, rongé, décomposé, et après moi, sur l'oreiller, il ne restera qu'une grande tache ovale, couleur de cendre.

— Allons, viens, s'éleva dans la cuisine d'été la voix rouillée d'Ipou et soudain toutes ces pensées extraordinaires me quittèrent pour s'envoler, aveugles, effarouchées, car tant qu'Ipou est vivant rien ne peut m'arriver. J'aurai soin qu'il vive très longtemps, je lui procurerai les médicaments les plus extraordinaires, d'ailleurs il est jeune, Ipou, il n'a pas même 70 ans. Quant à la cuisine d'été, ça oui alors, c'est une belle construction, on peut le dire!

C'est Ipou qui l'a bâtie il y a environ deux ans, en planches prises à d'anciennes palissades, à des latrines ou chapardées chez les militaires; elle est formidable, les murs sont pleins de clous où pendent des tresses d'ail, du fil à pêche, mon sabre de hussard (que je contemple chaque fois avec douleur et épouvante, parce que Margareta veut en faire des couteaux de cuisine), des bassines percées et un hamac qui sert à Ipou de lit, suspendu aussi loin du sol que possible, car le sol, dit Ipou, est imbibé de puissances hostiles qui la nuit cherchent à se glisser dans le corps.

En hâte, j'ai refermé la porte en planches et l'obscurité s'est abattue, brûlante; par les interstices des planches se glissent des rubans de lumière jaune; on dirait qu'à chaque mouvement nous traversons une peau de tigre. Le feu crépite dans l'âtre, des génies amicaux dansent tout autour. Yolanda, la panthère, y dore sa robe noire et laisse pendre sa langue, comme un gros boa rose qu'elle ne parviendrait pas à avaler.

Accroupi devant la braise, Ipou fait frire une tranche de lard; des gouttes de friture grésillante jaillissent de tous côtés; dans sa main gauche il tient une large tranche de pain, qui boit la graisse comme une éponge. Puis il se relève lentement, avec effort, frotte le pain d'ail — et dans tout mon ventre hurle un bonheur imminent. Je mords, une fois, deux fois, comme un cochon, je me barbouille de graisse jusqu'aux yeux, j'avale, je hoquette, je rote et mes yeux sont pleins de larmes. Ipou est cramoisi, comme si on l'avait roulé dans du sang lumineux. « C'est bon? » demande-t-il et j'approuve de la tête et je bâfre; dehors il y a une tourmente de neige et les loups aux yeux verts traversent la plaine en hurlant. « Encore? » « Encore! » Je mange à en crever; je suis trempé de sueur,

mais léger comme une plume et je réfléchis humblement aux innombrables plaisirs de ce monde: les plaisirs présents et ceux qui m'attendent encore. Le tout, c'est de ne pas réfléchir à ce qui survient d'un plaisir à l'autre, et de ne pas se faire de la bile.

Ipou se démène gauchement, il remet du bois sur le feu et flatte Yolanda qui halète, l'insolente, sans s'éveiller; il tourne autour de moi, il attend que ce soit moi qui commence, mais j'ai la flemme; finalement il s'enhardit et sa voix est un peu étonnée: jusqu'à présent, il ne m'est jamais arrivé de lui laisser faire le premier pas; le plus souvent c'est moi qui dois prier, insister même jusqu'à exaspération:

— On n'joue pas? demande-t-il.

Sa voix suppliante, humble et honteuse me remplit d'une joie si sauvage que j'ai envie de danser; je réalise qu'il a passé la matinée à m'attendre, pendant que je vagabondais à travers champs, qu'il avait été inquiet, qu'il s'était demandé s'il ne m'était pas arrivé quelque chose (une jambe cassée, une morsure de chien), qu'il n'avait pensé qu'à cela, que tout ce que je fais ne sont pas des bêtises, mais les choses qui comptent le plus aux yeux d'Ipou et donc aux yeux du monde entier. Son regard est plein d'impatience; mais pour me donner le temps de savourer ma victoire sur les forces mauvaises qui me harcèlent (et me harcèleront jusqu'à la mort, bien que de plus en plus faibles), je dis:

— Non, pas maintenant. Un peu plus tard...

Pourquoi ne réfléchissons-nous pas cent fois avant de parler? Brusquement dans la cuisine d'été la chaleur se fait affreuse, écrasante, tous les rayons de lumière deviennent poisseux, bourrés de vieille poussière morte. Voûté, vieux et laid, avec son visage rougeaud et pelé, ses yeux injectés, sans cils, son éternel bonnet de fourrure crevé, Ipou rabaisse les coins de sa bouche sans dents, les bras lui tombent des épaules et il s'affaisse pour les chercher par terre, cette terre encore pleine de taches de friture...

— Bon, dit-il. Bon... Alors... plus tard...

Et il sort très vite, en laissant la porte ouverte pour laisser entrer ce qu'il y a dehors, qui le vengerait.

Je me console en pensant que ça lui passera et que c'est, en fin de compte, le premier chagrin que je lui cause depuis que nous avons fait connaissance, depuis ce jour où il m'a giflé, là-haut sur la digue, parmi les poissons répandus sous nos pieds.

J'étais venu pour la première fois passer mes « vacances » à la campagne, pour me refaire un peu, car j'avais une mine de poitrinaire irrécupérable, et je vagabondais tout seul du matin au soir: « ils » n'avaient pas le temps de s'occuper de moi, ils étaient jeunes mariés et en avaient l'air dingues tous deux; ils passaient leur temps à se pincer, avec de petits rires aigres et désagréables, leur désir l'un de l'autre les faisait baver, ils se roulaient jour et nuit sur tous les lits et mangeaient comme quatre, le regard vide, sans même regarder ce qu'ils enfournaient dans leur bouche; bien sot qui se serait encore lavé les mains et les pieds; quant à mes cheveux, ils étaient pleins de chardons récoltés en plein champ. Je ne frayais avec personne, car en ce temps-là j'étais un Poète Dramatique Classique, en train de composer un drame en vers, « Michel le Brave »: « Meurtre et crime ont souillé ton front pur, Olténie! Ruisselle de sang noir l'aigle des armoiries », que j'ai perdu par la suite, dans le tourbillon des événements. Tout était bien, j'étais content, bien qu'à l'époque je n'eusse pas encore appris à aimer la nature.

Un jour, vers midi, je vis se découper sur le ciel la silhouette d'un homme qui suivait la digue du Teuz. Gras et voûté, il était coiffé d'un bonnet de fourrure d'où l'on voyait percer le duvet blanc comme de petites ailes d'hirondelle; il portait sur l'épaule un objet long qui ressemblait à une lance. Une troupe d'enfants le suivait en chantant. Je ne comprenais pas les mots, mais leurs voix étaient ravissantes, comme des grelots; eux-mêmes étaient beaux, tels qu'ils se découpaient sur le ciel floconneux, à la suite de ce gros lourdaud qui continuait sa marche en faisant semblant de ne rien entendre. Puis je compris ce que disaient leurs voix angéliques:

« Ipou qu'a les traits poupins
Joue du c... comme un lapin. »

A un moment donné ils s'approchèrent trop; la lourde forme ronde se retourna en un éclair, lança sur eux une bombe argentée qui se brisa, puis les pourfendit de sa lance, qui se brisa aussi, et les gosses s'égaillèrent en criant, dévalèrent le talus à toutes jambes et se jetèrent dans l'eau vaseuse, nus comme ils l'étaient, garçons et filles.

L'homme, je le retrouvai accroupi sur la digue. Il tenait à la main une longue gaule cassée en deux, et un peu partout il y avait des poissons; quelques-uns vivaient encore et fouettaient le sol de leurs queues, pareils à de petits canifs vivants. L'homme était affreusement laid, comme une bête de somme pas étrillée, les yeux rouges. Je m'approchai, marchai sur un poisson, glissai et tombai dans ses bras; il m'appliqua deux soufflets à m'en donner le vertige. Comme je le regardai d'un air idiot, il me tendit sur ses deux paumes ouvertes, d'un beau geste très noble, la canne à pêche.

— Regarde... dit-il... c'était du cornouiller! J'ai passé l'hiver à la tailler, à l'enfumer, et maintenant, oh, que Dieu les punisse!

— Pourquoi m'as-tu battu? demandai-je en colère.

— J't'ai pas battu, dit-il et il se mit à rire, de sa bouche sans dents. Viens manger du poisson frit.

Il cassa la gaule en tout petits morceaux, en fit une pyramide, y mit le feu, saupoudra les poissons de gros sel et nous les mangeâmes ensemble jusqu'au dernier, accroupis là sur la crête de la digue comme deux hamsters à l'affût.

Quand ce fut fini, il se leva et me fit le salut militaire:

— Ich melde gehorsamst... Ciupe Teodor, dit « Strimfli », dit aussi « Cîcădare », dit aussi « Jambes-torses ». Si tu m'appelles Ipou, je te casse les reins. Celui qui m'appelle Ipou, eh bien, celui-là gare à lui, j't'en dis pas plus.

Ce qui suivit ne regarde personne, ni moi-même; ces souvenirs-là je les rassemble et les conserve pour mes vieux jours, pour quand je serai seul et qu'Ipou sera mort et en poussière; c'est une très longue histoire. Le fait est que je suis devenu son maître, son seul maître; qu'il se fit engager à l'église, puis chez mon beau-frère, rien que pour être près de moi et me servir envers et contre tous; que j'appris ainsi combien il est difficile d'avoir pleins pouvoirs sur quelqu'un et qu'une seule faute — comme celle d'aujourd'hui, lorsque j'ai dit qu'on jouerait plus tard — peut tout remettre en question et vous remplir de désespoir, parce qu'on voit bien qu'on n'est pas préparé pour la vie et que si on accumule plusieurs erreurs de ce genre, volontairement ou non, on risque de se retrouver peu à peu dans le camp des maîtres-esclaves et même de s'y sentir à son aise et ça alors, c'est tout ce qu'il y a de plus dangereux.

Je ne sais pas combien de temps je restai ainsi, triste comme au cachot, seul avec Sanda qui dormait étalée sans vergogne, sale chienne pleine de puces.

La porte s'ouvrit à l'improviste et la lumière me cingla les yeux. Singulièrement agile, Ipou entra, se mit à ramasser les fils à pêche et les hameçons suspendus aux murs et à les entasser dans ses poches; il allongea un coup de pied à la chienne qui se renversa comme une vieille soûlarde, puis sans me regarder me demanda impatiemment, d'une voix rude:

— T'as encore faim?

— Non.

— Alors partons. On va au bord de l'eau.

— J'y vais pas, dis-je méchamment et tout à fait furieux.

— Grouille-toi! cria-t-il, me fais pas répéter deux fois! Qu'est-ce que tu fiches dans ce four? C'te puanteur! Attrappe les gaules!

Il me les lança, m'allongea une bourrade et je me retrouvai au beau milieu de la cour, effaré. Ipou me poussait par derrière, le souffle pesant et court. L'auto militaire était encore là, en nous voyant le chauffeur écarquilla les yeux comme devant deux fantômes.

Alors Ipou me prit par la main, prit possession de moi et j'eus envie de fondre en larmes; je levai sur lui un regard reconnaissant; Ipou était d'une laideur affreuse, toute la peau du front lui retombait sur les joues, on n'en voyait plus les yeux; sa mâchoire s'avançait comme celle des crocodiles quand le temps va changer, mais sa main était chaude et douce.

— Viens, mon petit... Aujourd'hui on l'aura...

Je sentis ma gorge se nouer:

— Le temps est venu? demandai-je, plein de respect.

Ipou ne répondit pas: nous nous éloignions, la maison demeurait en arrière, c'était de plus en plus fête et on entendait sonner toutes les cloches du ciel.

5

Une foule de gens s'étaient juchés à califourchon sur la clôture rouge de la mairie; ils étaient si nombreux que pas un ne s'y tenait à son aise et qu'ils se dandinaient tous d'avant en arrière et d'arrière en avant comme une grappe trop mûre. Aucun ne fumait; ils se taisaient. De la cour s'élevait, aiguë et râpeuse, la voix de Floarea Fogmegoaïa:

Pauvre gas, pauvre misère,
te voilà mort comme un rien
chez nous en terre étrangère,
point de père, point de mère
pour te laver le visage
ni pour t'allumer un cierge
au départ pour l'grand voyage...

Pourtant personne ne l'admirait, comme cela arrivait aux enterrements où elle psalmodiait, ivre et répandant une odeur sucrée d'encens et de cadavre, « La dernière hora ». Tous s'animaient alors, même la famille en deuil; les gens semblaient oublier où ils se trouvaient, ils clignaient de l'œil, faisaient claquer leur langue, hochaient la tête et murmuraient avec une sorte d'envie: « A l'diable au corps, l'ivrognesse », et quand elle était trop soûle et se trompait, ils en souffraient comme d'un échec personnel.

Nous avons dû jouer des coudes pour pénétrer dans la cour.

Friedrich était étendu sur une toile de tente militaire bigarrée, recouvert d'une autre pièce de la même toile; on ne voyait que ses bottes aux semelles ferrées de clous usés et brillants, pareils à des insectes d'argent. Plus loin des soldats lavaient un canon Bofors, des conducteurs fourrageaient dans le ventre de leurs camions; sur les marches, un groupe jouait aux cartes; un homme, un peu à l'écart, puisait de l'eau au puits avec des gestes lents, comme endormis.

Des cierges brûlaient au chevet de Friedrich, mais s'éteignaient sans cesse et Floarea Fogmegoaïa consumait, pour les rallumer, une quantité d'allumettes.

Sur la clôture les gens continuaient à se balancer, silencieux, trempés de sueur; d'autres se tenaient dans la cour, chapeau en main et les yeux baissés: un jeune feldwebel les photographiait, le visage aussi sombre que s'il avait tiré au pistolet; d'autres soldats déambulaient devant les gens, d'un pas lourd, sans les regarder; leur allure s'accélérait, ils s'approchaient de plus en plus, les mains au dos, comme s'ils voulaient les tâter au corps à corps, ou les chasser de la cour.

La Fogmegoaïa nous aperçut, s'arrêta de pleurer et encore à genoux, s'adressa à Ipou de sa voix habituelle:

— Tu vas pêcher? Rapporte-m'en aussi.

— J't'en rapporte pas toujours?

— Que si... T'aurais mieux fait pas! dit-elle, soudain en colère. Puis elle gémit doucement, tâta ses reins, se redressa péniblement, creusant l'échine, et écouta craquer ses os.

— Pourquoi tu portes c'te fichue fourrure en tête par cette chaleur? Tu veux faire bouillir ta cervelle ou quoi? Et pourquoi tu empêches l'jeune monsieur de dormir l'après-midi? Puis, sans transition, elle se pencha sur le corps enveloppé de toile peinte: Il était jeune et beau, et le voilà tout à fait mort. J'pleure sur lui, puisqu'y a personne pour le faire, dit-elle en haussant ses larges épaules. Apporte-moi du poisson, j'ai des dettes au cabaret.

— Viens, dit Ipou soudain en m'entraînant brusquement. J't'en rapporterai... sois tranquille. Et rentre maintenant... Elle le regarda d'un œil vitreux, qui s'emplit de larmes.

— Oui, cher... cher, dit-elle, oui, mon pauvre... Ta sœur va bien... Hier elle a failli tomber dans l'puits. J'la lave, j'la soigne, mais elle hurle tout le jour que j'en ai mal à la tête. Et elle se salit tout l'temps, elle retient plus rien.

Nous nous sommes frayé un chemin parmi la foule silencieuse. Dans la rue Ipou me reprit par la main.

On quitta le village, on monta le talus. Dieu nous reçut dans ses bras comme des enfants, et comme des morts.

— Brave femme, c'te Floarea, dit Ipou. Si j'avais de l'argent, j'réparerais sa maison.

(Floarea avait été sa femme; ils s'étaient séparés il y avait quelque cent ans, je ne sais pourquoi; personne n'en savait rien; ils étaient trop pauvres et trop laids pour qu'on se le demande; depuis lors Ipou avait couché en plein champ, puis, durant l'hiver, dans les écuries, avant d'entrer en service chez nous pour me défendre.)

— On ne joue pas? demandai-je en le regardant craintivement.

— Si, répondit-il aussitôt, mais sans beaucoup d'entrain. Il regarda le ciel qui était gris-violet, puissant, fortement arc-bouté en terre. « Si, dit-il. On a encore un bout de temps. »

6

Nos armes étaient bien cachées: plusieurs nuits durant, Ipou avait creusé une fosse sous la cépée; il l'avait recouverte d'un couvercle de planches dissimulé sous des mottes de terre; on pouvait passer mille fois par là, on pouvait même marcher dessus sans se douter de rien.

Nous, on s'y glissa en rampant, et la terre rude et blême nous écorcha les paumes, mais il le fallait bien: en plein champ on ne peut jamais savoir quels yeux vous guettent, ni d'où. Mon cœur battait à grands coups, comme chaque fois que nous venions ici, des frissons me coulaient le long de l'échine, je me sentais excité et jeune, comme un hérisson... Ipou tourna son visage vers moi. Ses yeux aussi brillaient, j'entendais trembler sa voix:

— Ils n'y ont pas touché, dit-il.

Ensemble, nous soulevâmes le couvercle: les armes bien graissées répandaient une lueur éteinte, comme des bois précieux: trois fusils Z.B. à baïonnette; un automatique Schmeisser, un binocle, deux livres troués, un manteau d'officier en cuir gris-vert, taché de sang séché...

— L'automatique, dis-je. Aujourd'hui c'est moi qui prends l'automatique, et toi tu es l'ennemi.

— Bon, dit Ipou qui me le tendit. Il prit un fusil, fit rapidement quelques manœuvres avec, essuya la baïonnette avec un bouchon d'herbe jaune; la lame lança un éclat bref, venimeux, que je ressentis comme une langue froide fouillant mes entrailles.

— Prends l'casque, dit Ipou. J'en ai pas besoin. Hé-hé, dit-il en riant, tiens bon, hein?... Et il se rendit invisible; quelque temps encore je l'entendis se glisser parmi les hauts plants de maïs, puis je commençai à avoir peur.

C'était une peur aussi aiguë que le plaisir, mais d'une bien plus grande durée; bientôt elle devenait douloureuse; je n'en avais pas honte, mais je ne voulais pas non plus m'y accoutumer.

Je me mis à ramper à mon tour, cherchant le meilleur endroit pour guetter l'ennemi qui bientôt, abruti par l'alcool, partirait à l'assaut avec de longs hurlements sauvages et foulant aux pieds les cadavres fauchés dans sa course.

Je ne crois pas que je pourrai vivre sans armes, quand la paix sera conclue. Comment les jeter aux pieds du vainqueur, comment mendier son sourire, sachant que nous sommes à sa merci, ma femme et moi, simplement parce que je n'aurai plus de quoi lui répondre en homme?

Nous avons débattu ce sujet, Ipou et moi, et nous sommes entendus: quel que soit le vainqueur, on se réfugiera en haute montagne où on résistera des années durant, jusqu'au bout.

Le soleil chauffe à blanc la citrouille d'acier percée que je porte en tête. Je suis dans un petit vallon, collé de toute ma peau à la terre et secoué de frissons: autour de moi tout est hostile, le silence et les bruissements, les oiseaux inconscients, le champ de maïs pareil à une brosse, le ciel trop serein. Le moindre mouvement m'est interdit, sinon mes camarades me tueraient parce que j'aurai trahi la position. Ce ne sont que de pauvres diables qui aimeraient bien que tout soit fini au plus vite pour retourner chez eux. Moi, je n'ai pas où aller et malgré tout je ne voudrais pas mourir, comme ce serait naturel de la part d'un homme dans ma situation.

Je tressaille. Non, ce n'est rien: l'ennemi n'a pas bougé. En ce moment je l'envie, je voudrais être à sa place. A sa place et aussi à la mienne. Qu'aucun de nous ne soit vainqueur, qu'on renvoie tout à une autre fois. Quand on sera mieux préparés, plus calmes, plus sûrs de nous. Pourquoi ne commence-t-il pas? Si ça dure encore je me lève, je me rends et on ira pêcher.

C'est bizarre quand même qu'Ipou ait décidé qu'on le prendrait aujourd'hui. Depuis ce printemps, chaque soir à la même heure, nous lui jetons à manger sous cette racine sinistre, hérissée de serpents ligneux; nous l'entendons s'agiter dans la vase, clapoter, glisser, noir et baveux, troublant l'eau de ce renfoncement stagnant où personne ne s'est jamais baigné et dont je rêve à l'infini, chaque fois que je suis malade et que j'ai la fièvre. A ces occasions-là « les miens » me laissent tranquille; je les entends circuler plus librement dans les autres chambres, plus gaîment, parler d'une voix plus claire; sûrement ils pensent que je vais mourir, c'est pourquoi on me laisse la paix et on permet à Ipou de passer toute la journée avec moi. Ipou vient parfois aussi le soir, après qu'ils se sont couchés, il reste avec moi jusqu'à l'aube et on joue ensemble. On joue à Napoléon Premier, l'Empereur des Français.

Je dis:

— A présent, tu es le Tsar de toutes les Russies et tu dis: « Napoléon, tu m'as battu à Austerlitz et à Iéna et à Marengo et à Wagram, mais si tu oses m'attaquer chez moi, il y aura un hiver terrible et tu perdras toute ta garde... »

— Oui, fait Ipou de la tête. J'ai dit.

— Maintenant moi, je suis Napoléon et je dis: « Tsar, l'hiver ne me fait pas peur. Avant la première brume, tu viendras te traîner à genoux devant moi, tu me supplieras de te pardonner, parce que ni l'hiver, ni tes Cosaques ne sont capables de vaincre Napoléon, l'Empereur des Français, de me vaincre, Moi.»

— Oui, dit Ipou. Tu as dit ça.

...Et la guerre commence. Les cavaliers passent à long cris, faisant virevolter leurs sabres; la plaine est constellée d'explosions blanches pareilles à des boules de coton, on entend la plainte des blessés se mêlant à mes ordres, à moi Napoléon... Nous chevauchons, fonçons, baïonnette au fusil, nous assiégeons des redoutes, abattons les étendards plantés au haut des tours, mettons le feu aux villages, réduisons hommes et femmes en esclavage, dormons dans la neige... et tout cela sans bouger, Ipou sur sa chaise, les mains posées sur les genoux et les yeux étincelants; moi dans mon lit, la couverture rabattue sous le menton.

Et on choisit le jeu qui nous plaît; on joue au sous-marin Dox, à la princesse Tarakhanowa, à Avram Iancu, à Décébal, aux explorateurs polaires, aux chasseurs dans la jungle africaine, jusqu'a ce qu'enfin Ipou s'endorme doucement, comme s'il mourait en paix, tandis que moi, je suis heureux que la nuit soit si longue et que je sois malade.

— T'es mort! C'est la voix de l'ennemi qui me surprend par derrière, et je sens la pointe glacée de la baïonnette s'enfoncer dans mes reins. Comme d'habitude, Ipou s'est glissé sans bruit, il a cerné toute l'unité et maintenant je suis à sa merci. Il a un grand rire heureux, de toute sa bouche sans dents: il se tient debout, jambes écartées et l'arme tendue.

Je me relève, secouant mes mains pleines de poussière, je porte deux doigts à la tempe en criant: « Boum! » et je m'écroule au sol comme une loque. Je me suis tué. Un commandant ne peut pas survivre à la honte d'avoir été fait prisonnier.

Ipou rassemble les armes, les reporte dans leur cachette, pose le couvercle et recouvre le tout de terre et d'herbe; puis il me prend par la main et nous partons vers le cours jaunâtre de la rivière. A mesure que nous en approchons nos pas deviennent plus légers, des pas de chat, nous épions tout du regard, nous déchiffrons chaque vague, chaque remous, chaque clapotis; nous déterminons la direction du vent et la position du soleil, pour que notre ombre ne risque pas de s'étendre au-dessus de l'eau...

— On va le prendre pour de vrai? Je pose la question et il me semble entendre le frisson qui se glisse le long de mon dos en sueur.

— Oui, dit Ipou très tristement. Oui. Son temps est venu.

Nous voici arrivés.

Il y a là un vieux saule avec de petites feuilles d'argent; sous ses branches tordues qui surplombent l'eau tournoie lentement un tourbillon noir. Pas de fond ici, cette trouée humide se prolonge jusqu'à l'autre face du globe, qui sait où, dans quel pays, et un enfant et un vieillard se tiennent peut-être sur ses bords. Et le vieillard a peut-être décidé, lui aussi, que le temps est venu. Il faut se presser pour les gagner de vitesse.

Ipou déroule la pelote de crin et y attache le gros hameçon noir et pointu.

— Avec quoi?

C'est mon regard seul qui a parlé. Je suis recroquevillé près du saule, j'ai froid; le soleil de cet après-midi d'automne est brûlant, mais il renferme — et je suis seul à m'en rendre compte — le froid étincelant de l'hiver et la mort de la lumière.

— Courtilière.

Il ouvre la boîte à thé rouge où quelques grosses courtilières récoltées ce matin sous le tas de fumier grimpent sur le dos les unes des autres.

— Qu'est-ce que ça serait, dis-je tout bas, si les courtilières étaient grosses comme des taureaux?

— Rien, dit Ipou. Elles pêcheraient avec nous. Elles nous mettraient aux hameçons et nous jetteraient à l'eau.

Il fixe un plomb au bout de la ligne, s'arc-boute, le lance et le plomb s'enfonce dans l'eau sans bruit; la corde se tend; Ipou plante la gaule dans un renfoncement de la rive et s'accroupit, les yeux mi-clos. Je voudrais m'en aller. Mes mains sont moites. Ipou se tourne vers moi et hoche la tête, gravement.

— Il vient...

L'eau est de plus en plus noire, et lisse comme une dalle. Pour rien au monde je ne voudrais savoir ce qui se passe dans la nuit mouillée d'en-dessous. Je me demande qui je suis, de la courtilière ou du gros poisson qui s'approche, traînant son ventre blanc et flasque sur le fond boueux? Qui est le plus fort à cette heure, du poisson affamé ou du répugnant petit insecte au corps traversé par l'hameçon?

Et soudain la forte gaule s'incline, se courbe comme un arc tendu, jusqu'à ce que sa pointe touche la surface de l'eau. Ipou bondit comme un écureuil, s'en empare et tire violemment, brusquement. Le fil siffle et fend l'eau en tous sens comme la lame d'une scie fine. Le tourbillon noir s'anime, glougloute: les flots s'empêtrent dans les branches du saule, le grondement, le clapotis de l'eau sont indescriptibles; Ipou est rouge, la sueur ruisselle sur son front, dans ses yeux. Je me précipite pour l'essuyer de mes mains et sa peau me brûle. Je crie comme un cinglé toutes sortes d'idioties: « Lâche pas! Tiens-le bien! Tire de ce côté! Vas-y! Tue! Ecrase! »

Ipou me fait signe que tout est en ordre, mais je ne vois que les remous de l'eau et j'entends vibrer ses muscles puissants, craquer les articulations de ses bras, se contracter quelque chose au-dedans de lui.

Nous attendons ainsi un temps indéfini; la corde vire vers la droite. Quand elle se tend trop Ipou retourne la gaule avec effort; le fil fend l'eau vers la gauche, puis de nouveau à droite. De plus en plus souvent je dois éponger le visage d'Ipou avec un pan de sa chemise.

— C'est fait, dit-il enfin.

— Alors... dis-je, tu veux bien me la donner aussi un peu à tenir?

Je prends la gaule; quelque chose bondit sauvagement là-bas, dans le noir, qui m'attire vers l'eau, je perds mon équilibre et lâche la gaule. Je crie, je jure comme un charretier, mais Ipou en deux mouvements s'est déshabillé, il a sauté dans l'eau et nage comme un phoque rouge, éclaboussant de tous côtés; il plonge sous le saule, là-bas dans l'enchevêtrement des racines, puis ressort à la surface: il tient la gaule et grimpe sur la rive en cachant son sexe de la main gauche. Je l'aide à enfiler ses pantalons et il a un rire heureux, tandis qu'il se balance d'un pied sur l'autre.

L'eau s'apaise; du gouffre sort une tête géante, avec une bouche épatée et de mauvais yeux congestionnés de sang. Les longues moustaches s'agitent; depuis qu'il a avalé la courtilière, le silure s'est mis à lui ressembler, il a l'air d'un insecte fantastique et hideux.

Ipou le hale comme une bûche, plonge sa main dans la gueule béante et le hisse tout en haut sur la rive. La queue se dresse et lui cingle les pieds; alors Ipou se met en colère, tire son canif et l'enfonce dans la nuque du silure.

Je regarde l'eau qui s'est si vite calmée; ce n'est plus qu'une mare stagnante, qui a le regard glacé d'un monde désert.

7

J'avance pas à pas, pieds nus dans la poussière brûlante. Sur l'épaule, je tiens les gaules et ne regarde ni à droite, ni à gauche; Ipou me suit, portant sur son dos le silure dont la queue balaie le sol en y laissant comme une bave de dragon. . . Sur notre passage les gens sortent sur le pas de porte, on crie, on se signe, nous n'y prêtons aucune attention et soudain je me surprends une vilaine envie: je voudrais avoir été celui qui a pris le silure, moi seul, et pouvoir m'en vanter. Je m'arrête: Ipou, qui me suit en haletant, les yeux baissés, se cogne à mon dos.

— Todor, dis-je. Ecoutez un peu, Todor.

— On l'a eu, dit-il en soufflant pour chasser de ses poumons l'air qui brûle. On a fini par l'avoir. Nous deux.

Tel est Ipou et tel je suis, moi.

Nous voilà devant la mairie; il y a toujours du monde; la vieille Fogmegoaïa continue ses lamentations, Dieu sait où elle va les chercher; si elle avait su lire et écrire, elle serait devenue poète, comme Veronica Micle.

— Ein Fisch! Kolossal wie ein Fisch! crie la sentinelle allemande en prenant un instantané. Je n'ai pas eu le temps de froncer le sourcil et d'avancer une jambe; si j'avais pris cette attitude, dans dix ans, dans cent ans, tout le monde aurait été convaincu que c'était moi le pêcheur et qu'Ipou n'a fait que transporter le poisson sur son dos.

Ipou bifurque et entre dans la cour de la mairie. Les soldats l'entourent, poussent des cris, s'émerveillent, applaudissent. Ils ont perdu toute leur force et leur froide arrogance, ce sont des gamins comme moi; ils ont oublié les villes incendiées, les sombres chars morts sur la steppe, le ciel en feu et les cadavres décomposés, enflés, aux uniformes craqués. Ils s'étonnent, admirent, battent des mains.

— Baïonnette! dit Ipou à l'un d'eux et celui-ci, sans s'inquiéter pourquoi il la lui faut, détache sa baïonnette à lame d'argent et la lui tend. Ipou commence à découper le poisson: la chair est molle, jaunâtre, gélatineuse; tout le sang s'amasse sur les mains d'Ipou.

— Fiche! dit-il, et il tend aux soldats les morceaux de poisson. Fiche! Bon. Gut. Gras! Pour le repos de l'âme du défunt, et que Dieu lui pardonne.

Les soldats prennent les grands quartiers de poisson froid et visqueux; leurs mains restent tendues comme des plateaux, on dirait qu'ils n'en ont pas assez reçu et qu'ils en mendient encore.

— Tiens! A toi aussi! crie Ipou et il lance le meilleur morceau, la queue, à la vieille Fogmegoaïa, qui est encore là, agenouillée auprès du mort mais complètement ivre; ils ont dû lui donner à boire les Allemands, du rhum ou du schnaps.

A nous, il ne reste que la tête. Telle qu'elle est, sans corps, elle semble encore plus énorme; Ipou l'empale dans sa lance, je ris; il a vraiment l'air du Han tatare rapportant au bout de sa pique la tête d'un roi vaincu. Nous saluons les assistants et Ipou me prend par la main:

— Rentrons maintenant chez nous.

Peu à peu, le soir descend. L'air est rouge. Le ciel est plein de poussière, c'est étonnant qu'il n'éternue pas; les arbres dorment dans leur sueur aigre, la main d'Ipou est froide et fraîche.

— Quand on est partis, dit Ipou un peu hésitant, m'sieu l'officier venait d'arriver.

— Il vient chaque jour, dis-je.

Le 23 Août, quand le roi Mihaï a fait la paix, la joie a été générale; tout le monde s'est soûlé — même moi! de sorte que je n'ai guère remarqué l'état où étaient les autres. Trois jours plus tard, on a entendu gronder le canon à l'ouest; quantité de gens ont pris la fuite pour rejoindre les nôtres qui approchaient à cheval, sans manger, sans dormir et l'épée au poing. Le Saint, le Sage a décidé que nous ne bougerions pas, et le soir, après que les derniers garde-frontières, quelques vieux types mal rasés, se furent retirés en traînant leurs longs fusils Lebel dans la poussière, ils se sont rendus, lui, le maire et le docteur, à la lisière du village avec du pain, du sel et un linge blanc noué au bout d'un bâton. Jusqu'au petit jour, ils ont attendu les Allemands — à présent nos ennemis à mort — regardant passer les canons et les chars. Puis ils sont rentrés accompagnés d'un jeune officier très beau, blond, une main en bois recouverte d'un gant noir, et décoré de la Croix de Fer II-e

classe. L'officier a refusé d'habiter chez nous et s'est installé dans la maison de monsieur Ardeleanu, qui a pris la fuite.

Mais l'Allemand prit l'habitude de nous rendre visite chaque soir; on jouait aux cartes, on causait. Dieu sait de quoi car on m'envoyait coucher; je sautais par la fenêtre et allais dans la cour d'Ardeleanu regarder les soldats; Friedrich me prêtait son parabellum pour jouer, après en avoir sorti toutes les balles.

L'officier s'appelait Walter; je suis sûr qu'il couchait avec ma sœur; j'aurais aimé les surprendre et avertir le Saint, il les aurait vu nus, l'un sur l'autre, je lui aurais tendu une arme et lui aurais dit: Venge-toi, si tu es un homme.

— Aujourd'hui ils se sont querellés, dit Ipou en s'arrêtant au beau milieu du chemin. Qui sait c'qui peut bien y avoir? M'sieu l'officier parlait tranquillement, mais il était blanc comme chaux... et m'sieu le pope, il pleurait en tordant ses mains...

— Il aura découvert la cachette de la cave, dis-je en une inspiration soudaine. Ça veut dire qu'on devra leur donner tout ce que nous avons là, tout ce que vous avez caché, le prêtre et toi. Ils ont besoin de ravitailler la troupe; c'est qu'ils se retirent.

— Ha, ha! fait Ipou enchanté, il est bien malin l'Allemand s'il a su découvrir la cachette... Il a peut-être une machine qui lui dit tous les trucs?

— Sûrement, dis-je. Autrement, pas possible. Elle était très bonne, la cachette.

Ipou devient pensif.

— Y a pas de bonne cachette en ce monde. Y a que la tombe.

8

En entrant dans la cour, crottés et soudain très las, nous y trouvons une agitation inhabituelle: le prêtre, en chemise blanche profondément échancrée sur la poitrine étroite et pâle, coupe du bois; il tient la hache à deux mains, soigneusement, comme si elle était en verre, serre le bout de sa langue entre ses dents et sa barbiche noire étincelle de sueur; assise sur les marches de la cuisine, Margareta broie des semences de pavot dans le moulin à café; elle serre celui-ci entre ses genoux, la robe découvre ses cuisses blanches et fermes, on voit le slip rose; elle a des lèvres rouges, humides et des papillottes; de loin, on dirait que des papillons blancs se sont posés sur sa tête, s'y sont pris dans la glu et y sont restés.

Monsieur le docteur Bunu court de ci de là, un peu pompette comme à son ordinaire, la cravate de travers et la moustache hérissée; il voudrait attraper une poule, les volailles caquètent, rageusement, l'air de se moquer des coups de pieds qu'il leur envoie comme à des balles; madame la doctoresse, une grande femme un peu avachie, aux cheveux teints en roux, pile des noix dans un gros mortier; petit, malingre, vêtu d'un vieux smoking qui est son dernier costume un peu sortable, monsieur Meliuţă, le notaire, s'affaire parmi les autres, qu'il regarde à travers ses lunettes aux verres épais comme s'il devait chaque fois s'efforcer de les reconnaître; quant à sa femme, madame Clara, avec qui je couche chaque nuit, grande, légèrement voûtée, la poitrine pleine et ferme et le teint café au lait, elle mordille une fleur de géranium et arbore un sourire éteint, toute à l'écoute des appels qui montent de son corps frotté de savon et de poivre.

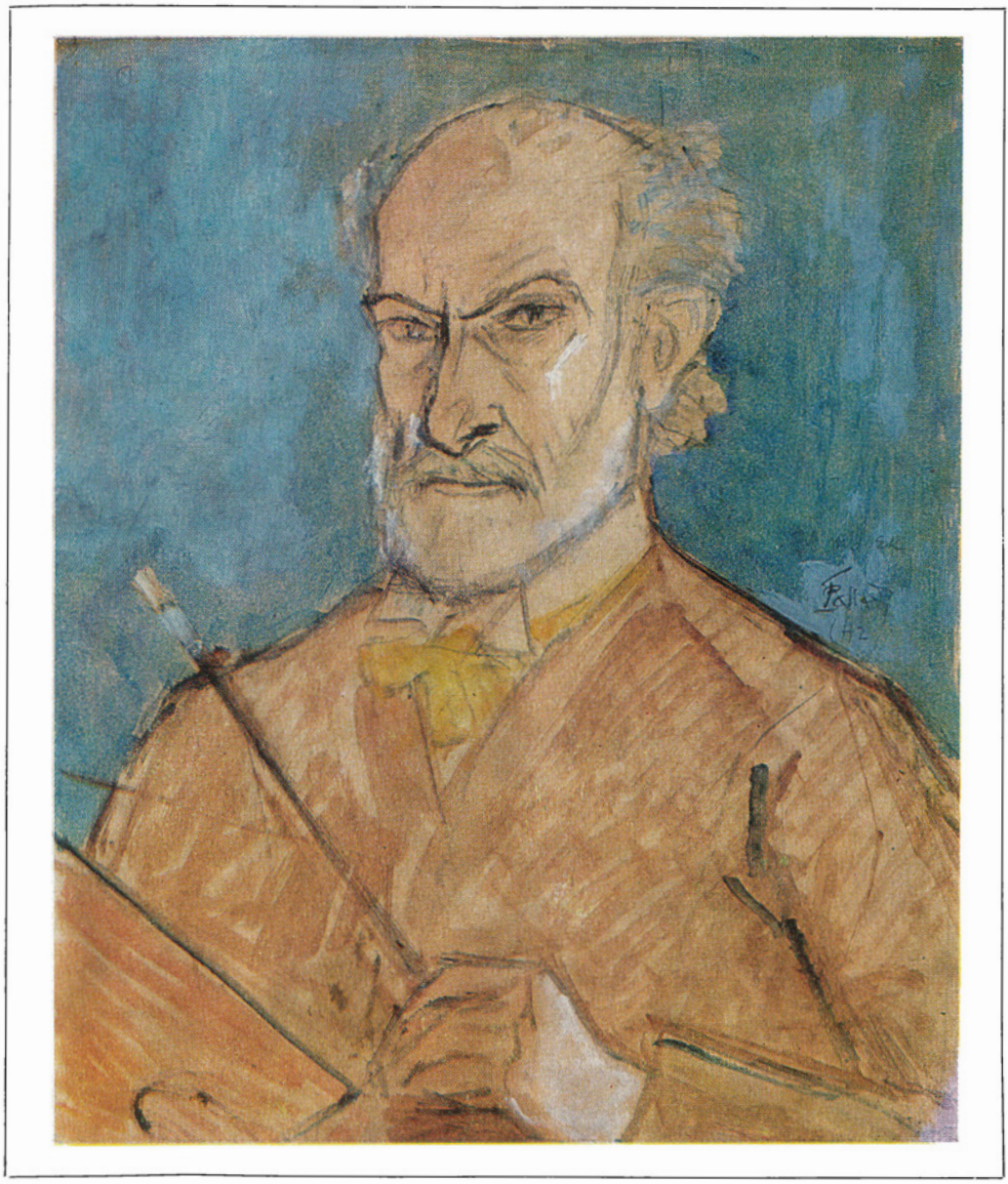
— Ah, voilà nos pêcheurs! crie le pope en se redressant, un beau sourire sur ses lèvres blessées. Mon Dieu, mais vous avez pris un monstre!

— Aïn fiche, dit Ipou. Colossal vi aïn fiche.

— Mais que diable en avez-vous fait? demande Margareta en rabattant un peu sa jupe sur ses cuisses; t'as pas trouvé un autre jour pour le vendre, Todor?

— Laissez-moi donc couper l'bois, m'sieu le pope, dit Ipou en se précipitant sur la hache. Mais le prêtre s'oppose, ils tiraillent un peu: non, non, Todor, un peu de gymnastique ne fait pas de mal, j'ai pris du ventre ces derniers temps... Je vous en prie.

— Au travail! Le travail est sacré! crie le docteur Bunu de sa voix enrouée. Tout le monde au travail, que personne ne soit inactif, que tout le monde s'affaire!



La commémoration du centenaire de la naissance du grand peintre roumain THEODOR PALLADY, anniversaire inscrit au Calendrier international UNESCO pour 1971, a été l'occasion de nombreuses manifestations culturelles et artistiques où furent evoquées la vie et l'œuvre du maître. Nous reproduisons deux huiles de Theodor Pallady: *Autoportrait* et *Nature morte au violon* (voir aussi l'article au sujet de la correspondance Pallady-Matisse, dans R.R. n° 2/1966).

— On aura un fameux repas ce soir, dit le pope Ioan et je suis seul à remarquer ses yeux rouges, extrêmement brillants, qui s'agitent sans cesse, comme s'il y avait des fourmis à l'intérieur.

— On peut faire une bonne soupe avec c'te tête, opine lourdement Ipou en levant la lance au trophée. Une bonne soupe, et il y en aura pour tout l'monde...

— Hé-hé, père Todor, intervient madame Clara et son timbre grave, un peu dur, remplit mes paumes de sueur, y aura pas mal de bonnes choses aujourd'hui.

— A vot'bon plaisir, dit Ipou sans la regarder.

Clara balance ses jambes, assise sur la balustrade de la galerie qui entoure la maison; une de ses sandales en toile blanche tombe, monsieur le notaire se précipite pour la remettre à son pied et embrasse le mollet au passage. Ceci, c'est à mon intention, il veut me montrer que c'est lui le possesseur de cette femme, mais j'ai un grand rire moqueur en moi-même, avec des échos profonds.

— Todor! Va nous allumer du feu, mais un bon, hein? Il nous faut le four pour un gâteau et de la tourte aux noix!

Margareta se lève, s'étire paresseusement, se met à dérouler ses papillottes et à les semer du bout des doigts sur le sol; elles planent, puis s'y posent; les poules se précipitent, espérant du grain, puis se dispersent, pleines de mépris pour la sottise de cette femme.

Dans la grande cuisine il fait froid et chaud; chaud, près du four où Ipou, à genoux, entasse du bois; il n'en est d'ailleurs plus besoin. Ipou ne se tient là que pour le plaisir de regarder les flammes; il pourrait y rester jusqu'à l'hiver sans boire et sans manger, rappelant dans son corps, pour les calmer, tous les frissons éprouvés sa vie durant; le long des murs il y a une fraîcheur qui sent le moisi comme dans le tombeau d'Etienne le Grand, le moisi des vieilles pierres lasses. Les odeurs s'affrontent, se combattent; les unes triomphent un moment, puis se retirent pour reprendre des forces; il y en a une d'œufs frais, visqueuse et fraîche; la femme du notaire les casse un à un dans un puits de farine poudreuse; ils y tombent dans leur jus opalin, jaunes, ronds et sans défense. Il y en a d'autres, à la fois suaves et poivrées, celles de la cannelle et des clous de girofle; toutes deux exigent un odorat délicat et des larmes fines; sur le feu frissonne la choucroute, dont le couvercle bouillonne et tressaute; à chaque fois les autres senteurs crient grâce; les pommes de terre, que monsieur Meliuţă pèle de son couteau de chasse à poignée en corne de cerf, nagent dans le bol bleu comme de petits poissons sentant la terre fraîche; en larmes, le prêtre coupe de l'oignon en rondelles; le docteur boit de la tzouïca aigrelette et forte, la pendule frappe sept coups et entonne l'hymne royal; les mains bronzées de Clara sont blanches de pâte, le beurre leur colle dessus et sous ses doigts fins la pâte s'amollit, caressante et soyeuse.

— Le dindon! crie Margareta. Je ne sais pas pourquoi elle est si excitée; elle fait claquer les talons de ses mules et onduler son corps comme si elle voulait le ressentir sans cesse, le savoir sien, promis à des plaisirs prolongés, à cet épuisement qui ressemble à la mort... Le dindon! Vous n'avez pas encore tué le dindon?

Ipou se redresse à regret, mais Margareta le retient.

— Laisse donc... Vas-y, me dit-elle, tranche-lui le cou, je sais bien que tu aimes ça... Ça donnera un fichu criminel cet enfant, j'en donne ma main à couper, je ne sais pas de qui il peut bien tenir...

Elle me hait; elle est incapable de cacher cette haine par laquelle elle a accueilli ma venue au monde; enfant, elle me pinçait, me couvrait de bleus, me crachait au visage: « A quoi ça te sert ces yeux verts, fumier? A quoi?» Dis, à quoi?» et elle sortait ses griffes pour me les arracher. « Pourquoi le bon Dieu ne me les a pas donnés à moi ces yeux-là, hein? »

Les siens sont grands, verts aussi, mais délavés, à fleur de tête, ça me dégoûte de les regarder; à table il m'en vient la nausée; j'ai peur qu'ils ne lui tombent dans l'assiette et qu'elle ne les avale par distraction; d'ailleurs elle est jolie, avec son allure de jeune garce à la chair bien ferme.

— T'as pas encore décampé? Hein, squelette?

Autour d'elle tout le monde rit, comme d'une excellente plaisanterie. Humblement, je demande:

— C'est permis... avec le sabre?

Personne n'entend; moi je comprends que c'est permis et je cours à la cuisine d'été, où je grimpe sur une chaise pour prendre au clou mon sabre de hussard; la lame en est rouillée, mais tranchante comme un rasoir; Ipou me l'a aiguisée sur le grès, mais ensuite il ne m'a plus permis de jouer avec.

Le sabre est lourd, il s'équilibre bien dans la main. Réunissant mes forces, je fais un moulinet, savourant son sifflement soyeux, circulaire...

Les dindons sont juchés sur le tas de fumier, derrière les cabinets. Oiseaux-grenouilles; cette peau qui leur pend au cou, répugnante, pustuleuse; ils s'enflent et se hérissent à mon approche, tandis que j'ai un frisson de dégoût. Je pourrais fondre sur eux à l'improviste, après les avoir amadoués par quelques mots gentils, et les massacrer jusqu'au dernier. Mais le repas n'est peut-être pas si important, on n'a peut-être pas besoin de sept dindons. L'occasion doit pourtant être de taille, ils sont regardants « les miens », ils doivent avoir une bonne raison pour cette dépense... Mes réflexions ont calmé les dindons. Ce n'était pas une tactique de ma part, simplement ça s'est trouvé comme ça; je m'approche, vérifiant l'élasticité de mes muscles; mes pieds nus enfoncent dans le fumier tiède. Le sabre mugit comme un éclair noir et s'abat sur le dindon en plein corps, en travers des plumes au tuyau dur; j'entends un gloussement violent, je glisse, tombe, l'arme me file des mains; les dindons s'égaillent vers le bord de la mare, parmi les broussailles. Je m'y précipite, vociférant, tailladant de droite et de gauche; un sang blanc et amer coule des tiges tranchées; je me taille un sentier, la lame dégouline, les orties me couvrent de pustules, je hurle; j'entends glouglouter les dindons épouvantés; ils sont invincibles, mais mon sabre m'ouvre la voie pour les atteindre; leur retraite est coupée, derrière eux il n'y a que la mare puante où quelques canards rigolent déjà, ravis de voir déchus les vaniteux ex-seigneurs de la basse-cour.

Ça y est, je l'ai; il est là, tapi dans un buisson de ciguës, de glouterons et d'orties; il est à genoux; résigné, à bout de forces, ne s'enflant plus, ne faisant plus le brave; il se voudrait grenouille ou ver de terre, n'importe, mais s'en tirer vivant.

D'un seul coup je fais voler sa tête; le sang jaillit, inonde mes pieds, vivant, poisseux; les yeux pâlissent, le bec bâille et se referme; le corps retrouve comme une seconde vie, sauvage, irrépressible, il se dépêtre des broussailles, saute, roule vers la mare... Je frappe encore deux coups, mais en pensée seulement; il est déjà mort, à quoi bon se fatiguer?

— Regardez-moi ça, comme il a tranché cette tête! Au rasoir! s'émerveille Margareta. Tu es fait pour être bourreau, toi!

Elle plonge le dindon dans une bassine d'eau bouillante; une puanteur de plumes échaudées, de charogne et de fiente engloutit d'un coup toutes les autres.

Ipou, près du feu, me jette un regard de reproche et hoche sa grosse tête ronde aux cheveux rares, gris-blancs.

— Va te laver, j'ai mis la cuvette dans ta chambre... et mets ton costume neuf, dit le pope en me regardant de travers.

Je m'examine; je suis couvert de sang et de fumier, toute la peau me démange; mais je ne supporte pas l'eau froide, et bien entendu personne n'a pensé à m'en chauffer une marmite; quant au costume, bien entendu il n'est pas neuf, il est taillé dans une soutane de mon beau-frère; quand je l'enfile je me sens tout différent, un être de rien, un imbécile, une sorte de Lazare ressuscité...

J'entre dans ma chambre, après avoir traversé l'entrée sentant le fromage et les cornichons aigres, puis la chambre à coucher et la salle à manger qui ressemble à une crypte; il fait plutôt sombre chez moi; la cuvette est posée près du poêle — et il y a de l'eau chaude.

Je lance mes vêtements par terre. Je suis nu. Je suis beau et fort. J'ai même un peu de poil blond et frisé. Sous la peau tendre et puante se contractent les muscles racés d'un pur-sang. Je me savonne de haut en bas, des jets de mousse volent un peu partout, je me sens bien mais soudain j'ai froid, la peau couverte de cloques d'orties me brûle... « Oh mon pauvre », dis-je à voix haute et juste à ce moment j'entends, venant de mon lit, la voix d'Adina qui pouffe de rire:

— Hou, le grand garçon tout nu! Hou, le grand garçon tout nu!

Elle est étendue sur mon lit, en robe blanche, un livre à la main; c'est la fille du docteur Bunu, elle a quinze ans, de longues jambes fines, des hanches de femme et je sais qu'elle porte un soutien-gorge.

Le parabellum est sur la table; je l'ai oublié là et personne ne l'a remarqué. Tout mouillé, comme je le suis encore, je le prends, le braque sur elle et vise entre les yeux; elle rit, saute à bas du lit, prend la serviette et vient m'éponger. Elle le fait sans pudeur, j'entends sa respiration frêle et le chant qui monte de son corps, pas même un chant, un bourdonnement assourdi; nous nous connaissons depuis tout petits, elle n'a jamais pris ses grands airs avec moi; les gamins du village m'on dit toutes sortes de cochonneries sur son compte: qu'elle, au bord du Teuz, qu'elle, dans la forêt, et avec plusieurs à la file; elle se colle à moi, m'embrasse sur les lèvres, elle a mangé des pommes de terre au fromage et son derrière est dur comme la pierre. « Attends, murmure-t-elle, que je relève ma robe » et elle s'étend sur le lit en retenant l'ourlet de sa robe sous le menton, son ventre a une pâleur mate et lisse, elle m'aide avec des doigts malhabiles et me griffe; on entend des voix dans la salle à manger; je murmure quelque chose, je ne comprends pas quoi, très vite et haletant, comme on halète nous autres. « Viens, dit-elle d'une petite voix d'enfant, viens »; j'entends le cliquetis des verres et je fais ce qu'en rêve j'ai fait si souvent, avec toutes les femmes du monde.

9

On a dressé le couvert dans la salle à manger, ce qui n'arrive qu'à Pâques et à Noël; verres à pied en faux cristal verdâtre, couverts du dimanche, service de table à dessins chinois, corbeille à pain en nickel que Margareta fait passer pour de l'argent, bouteilles de bière, de vin et de tzouïca; sur le buffet qui ressemble à un rhinocéros sans corne, le dindon d'or; comment diable peut-il répandre à présent un arôme tellement agréable? Je suis vêtu de mon costume noir, je me sens léger, triste et bon, je regrette d'avoir le revolver sur moi; il me pèse, m'entraîne comme un boulet vers l'abîme. On a tiré les rideaux; toutes les lampes à pétrole sont allumées et empestent; les convives s'invitent l'un l'autre à s'asseoir, avec une sorte d'animosité impatiente. Le pope est en soutane noire. Margareta a enfilé son unique paire de bas de soie et ne cesse de tâter sa ceinture; Clara fixe sur moi des yeux bovins et tristes, elle est seule à savoir ce qui s'est passé, elle est jalouse, elle souffre; que le diable l'emporte, nous n'avons pas échangé plus de dix mots de toute ma vie; une seule fois, elle m'a embrassé en me glissant le bout de sa langue dans l'oreille: « Mmmm, tu sens le miel, garnement! »

La pendule de la cuisine — on l'entend d'ici — frappe dix coups; les préparatifs ont été longs, mais moi, j'ai faim.

— Chéri, dit soudain le pope et je vois ses lèvres pâlir peu à peu au point de ressembler à deux escargots, va inviter le père Todor, ton ami Todor, à table...

Je ne sais pas si j'ai bien entendu, donc je ne bouge pas.

— Mais vas-y donc une fois, qu'est-ce que tu fiches là planté comme un piquet! crie Margareta. Il me mange les sangs, se plaint-elle aux autres dames, il me tue à petit feu.

— Dis-lui que nous l'en prions tous, ajoute le pope Ioan. D'un trait, il vide un petit verre de tzouïca, et hoquette; le docteur Bunu a un rire idiot:

— Au commencement c'est mauvais, puis ça devient bon...

— La cirrhose te guette, constate sa femme du ton dont elle dirait qu'il est dix heures deux minutes.

Je m'approche lentement, en tapinois, de la cuisine d'été; je me faufile le long des murs, mon costume noir me rend pareil à la nuit; je suis un archange noir, planant sans bruit à travers de vastes espaces.

Ipou est à genoux dans un coin. Il prie, mais quand il me sent venir il se redresse vivement, humblement; un jour je l'ai épié et l'ai entendu prier: il parle à Dieu comme à un être vivant; cette fois-là il lui racontait une histoire d'oiseaux.

Je lui explique pourquoi je suis venu et il ne bouge pas, bien que ce soit, d'aussi loin que je m'en souvienne, la première fois qu'une pareille chose arrive; Margareta prétend que son

estomac se brouille rien qu'à le voir, et le pope la regarde d'un air de reproche sans mot dire. Ipou soupire du fond du cœur, se lave les mains et me suit.

— Ce soir vous êtes comme un jeune monsieur, dit-il et ces mots me font aussi mal qu'un soufflet immérité; Ipou sait donc bien que je suis trop petit pour en faire à ma guise et que je dois m'habiller comme le veulent les autres.

Nous entrons dans la salle à manger, et c'est comme si le vent du Nord était entré par la porte; tous demeurent figés dans l'attitude où notre entrée les a surpris, le verre à la main ou la bouchée de pain dans la bouche.

— 'Soir, dit Ipou. Ben, m'voilà.

Le pope se précipite et lui offre une chaise.

— Asseyez-vous, Todor, vous faites partie de la famille, on peut bien le dire.

Margareta lance une œillade aux dames en appuyant sa main sur l'estomac, puis elle éclate de rire et remplit un grand verre de tzouïca, en secouant ses bouclettes frisées comme la laine d'une brebis. Elle l'offre à Ipou et trinque avec lui, mais elle boit de la liqueur de mûres, dans un verre doré pas plus grand qu'un dé.

— A la vôtre! Longue vie! dit-elle et le pope Ioan lui jette un regard d'assassin; je ne sais pas ce qu'il a, je le sens trépigner sous sa soutane comme un poulain harcelé par les taons.

— Les enfants boivent de la bière, dit Clara qui nous en verse.

— Et ensuite ils feront pipi au lit, dit le docteur avec un gros rire trop appuyé. Sa femme lui pousse le coude. Il devient sérieux, marmonne quelque chose et quitte sa chaise. Tous le suivent d'un regard attentif. Ont-ils peur qu'il ne soit trop soûl et qu'il ne s'étale par terre? Mais lui, sans tituber, se dirige vers Ipou et lui dit d'une voix dure et impérieuse:

— Montre ta langue!

Ipou s'exécute et reste ainsi, la bouche bien ouverte, une bouche rose et humide. Margareta a un petit rire bref, irrésistible et de nouveau il semble que mon beau-frère ait envie de la gifler.

— Hum, dit le docteur.

Il lui allonge une tape en plein estomac.

— T'as pas une douleur ici?

— Si, un peu, murmure Ipou. Il est effrayé, il les regarde tous tour à tour, sauf moi; s'il le faisait, Dieu ce que mon âme aurait mal.

— Respire! Arrête... Respire... Voilà... Encore! A présent... Respire! Plus profondément! Tu ne peux pas? Je crois bien... Etends-toi sur ce canapé...

Il palpe rudement le ventre, pèse dessus de tout son poids. Ipou gémit doucement, geignant, comme un chien.

Nous les enfants, nous buvons de la bière et nous regardons. Tous font de même, et dans les yeux du pope s'allume une petite lueur d'espoir. Il retient sa respiration et se penche un peu en avant; peut-être veut-il aider monsieur le docteur?

— Evidemment, dit Bunu. Fallait s'y attendre.

— J'serais pas malade par hasard? demande Ipou en riant.

— Ben quoi, dit Margareta, très peuple. Dieu me pardonne, tu te voudrais comme à vingt ans? Ça finit par s'user la machine, elle en a vu de toutes les couleurs...

— Si on commençait le repas, dit le père Ioan sans quitter Ipou des yeux. Si on buvait et on mangeait, tant qu'on le peut encore...

— Et qu'est-ce que j'pourrais bien avoir? questionne Ipou. Il a changé; je lui jette un regard intrigué; il ne ressemble plus à lui-même, il est très vieux, apeuré, hideux.

— T'es tout pourri! dit Margareta en riant, et elle met dans son assiette la tête de silure... Hé-hé... Avec toutes tes frasques... On sait bien le Roméo que tu faisais...

— Assez! éclate le pope. Il joint les mains et dit sans voix une prière, les yeux fermés; puis il s'assied comme s'il se jetait à l'eau, et il commence à ingurgiter la soupe de poisson. Moi, je joue avec ma cuiller. « Mange donc, murmure Adina, tu es plutôt maigrichon, petit poussin à la peau fine... »

On n'entend plus que le bruit des convives lappant leur soupe, chacun à sa façon; Ipou comme le silure qu'il mange, Margareta comme un souriceau rose, le docteur comme Ipou, mais en l'arrosant de tzouïca, les autres pareils aux ombres du soir.

— Au vin maintenant, au bon vin doux! psalmodie Meliuţă, tandis que Margareta pose le dindon sur la table et remplit le verre d'Ipou, qui voudrait bien interroger le docteur, mais n'ose pas...

Je ne peux pas manger; les couleurs suffisent à me rassasier; le dindon pareil à une grosse châtaigne, les cornichons d'un vert criard et qu'on entend craquer, tant ils sont à point; la montagne de purée de pommes de terre, bouse jaune et parfumée, le vin rouge dans les verres de faux cristal, les frites comme autant d'asticots roux.

— A moi! dit Meliuţă, et il sort de son étui le couteau de chasse qu'il porte à sa ceinture. Il circule toujours armé, un temps même c'était un Browning, mais un jour, rentrant du cabaret, il a trouvé sa femme au lit avec un jeune instituteur, criant sous lui à ameuter tout le quartier; il a voulu les tuer; alors Clara lui a pris l'arme, l'a lancée dans le puits et lui a flanqué, de surcroît, une bonne paire de claques.

Meliuţă est petit, il a un visage de guenon, mais je l'aime bien; on est copains; il est écrivain, lui aussi, il écrit un roman à l'encre rouge sur les registres de la mairie, « Les aventures de Buffalo Bill »; parfaitement crétin son roman, pas de style, pas de caractères, mais je dois avouer que ça me plaît et que j'attends impatiemment la lecture des nouveaux chapitres: à chaque page il arrive des choses fantastiques et on entend crépiter les colt 45... Les gens s'effondrent dans la poussière en tenant leur ventre à deux mains et leurs énormes éperons rayent le sol calciné. Meliuţă enfonce son couteau dans le dindon, un flot de vapeur s'en dégage, les convives bavent, même Ipou se rassérène, il prend un bon quartier de rôti et s'applique à le sucer. Pourtant nul ne parle. Le pope même boit sans arrêt, verre après verre, il me semble déjà le voir, au petit jour, vomir dans la cuvette. Les gâteaux. La tourte. Le vin.

Ipou est congestionné, je crains qu'il n'éclate; d'ordinaire il mange peu, un croûton de pain, un poisson et pour finir un morceau de sucre, que je lui apporte.

La pendule frappe onze coups. Et soudain une terreur m'envahit: est-ce que ça sera toujours ainsi dorénavant, est-ce là l'image de ma vie: manger du dindon, boire du vin, faire avec ma femme ce que j'ai fait avec Adina? Ipou, je commence déjà à le perdre, je le perds à vue d'œil: il est si heureux, il brille, son regard se ternit... Il n'y a plus rien à faire.

— Santé! dit le docteur en trinquant avec Ipou. Santé, c'est ce qu'il nous faut avant tout.

— Bien le merci, m'sieu le docteur, dit Ipou qui vide son verre.

Les lampes fument un peu, la tourte est exquise, j'en raffole et je ne peux pas l'avaler; je la promène dans ma bouche, puis je me penche et la recrache par terre; je l'écrase sous ma semelle et l'étale sur le tapis en pesant bien, de toute ma haine.

10

— Mais vas-y donc une bonne fois! dit Margareta à son cher mari avec tant d'emportement que nous nous tournons tous de son côté. « Tu ne vois pas qu'on tombe de sommeil? » Puis elle se reprend, effrayée, et le cajole; elle lui verse du vin, cherche sa main sur la nappe; un temps, il baisse le front, puis relève le visage; ses yeux sont clairs, larges et brillants comme je ne les ai jamais vus. Ce qui m'étonne, c'est qu'ayant mangé comme quatre il semble pourtant avoir maigri, il n'a que la peau sur les os.

— Chers amis, mon cher Todor... Un grand, un très grand malheur a fondu sur notre village. Un soldat allemand a été tué. Quelqu'un lui a tranché le cou d'un coup de faucille, en plein champ. Monsieur le capitaine Braun est venu me trouver ce matin. Nous avons longuement causé. Monsieur le capitaine Braun m'a fait savoir qu'il ne peut tolérer un pareil état de choses. Que s'il n'avait pas été si bien accueilli par nous, les intellectuels du village, nous qui... est-ce que ça nous regarde au fond, la politique? On est de pauvres diables comme tout le monde, nous autres, et on rend à César ce qui est à César... Je dis donc... Ou plutôt il disait donc que s'il n'avait pas été si bien accueilli, il aurait mis le feu à la commune. Parce que lui, en sa qualité de commandant, il ne peut pas supporter qu'un soldat sous ses ordres soit tué autrement qu'à la guerre. Il faut, disait encore

monsieur le capitaine, une punition exemplaire, autrement les soldats allemands perdraient confiance en leur chef qui les laisse massacrer à coups de faucille sans réagir. Ils ont une longue route à faire, de durs combats à mener pour défendre leur pays — c'est bien leur droit, n'est-ce pas? Et il ne peut tolérer des faits comme celui qui vient de se passer dans notre village...

Jamais je ne l'ai entendu si mal parler; d'habitude il laisse passer un peu de lui-même dans ses mots, un peu de l'image qu'il s'est faite de lui-même, et ses mots, même faux, même injustes, donnent un peu à penser... Pourtant tout le monde l'écoute, on hoche la tête, un peu perplexe... « Comment ceci a-t-il été possible dans notre paisible petite commune? » Seule Margareta bâille sans discontinuer, et sa peau commence à faire des plis comme chez les dindons, tant elle est lasse...

— C'est bien ce qui nous manquait, juste au dernier moment, dit le notaire dans un soupir et il vide discrètement son verre et celui de Clara.

— A vrai dire, sont pas si tranquilles les gens de chez nous, s'élève soudain la voix d'Ipou. Y a pas de dimanche où les gars ne jouent pas du couteau. Pour des filles! ajoute-t-il, et il rit sans bruit.

— Je vous en prie, dit le pope... Je vous en prie... Monsieur le capitaine Braun m'a fait savoir que jusqu'à demain... à cinq heures, il lui faut le coupable.

Je glisse lentement la main dans ma poche de derrière; mon ami aux sept balles, dont une déjà dans le canon, me répond aussitôt; il est là, on peut compter sur lui, j'ai bien fait de ne pas le cacher quelque part. Je cherche le regard d'Ipou: on sait, nous, ce qu'on a à faire; dès cette nuit, attaquer le logis du capitaine, le faire prisonnier, le cacher quelque part et faire courir le bruit qu'il a déserté. Les nôtres sont à deux pas. Je tends l'oreille. Non, on n'entend pas les canons. Je ne sais même pas quand ils ont cessé.

— Au cas où jusqu'à cinq heures le coupable ne se rendrait pas, nous... tous... moi, ma femme, monsieur le docteur et sa femme, monsieur le notaire et sa femme, monsieur le maire avec toute sa famille, nous serons emmenés comme otages... Et à midi, nous serons fusillés devant la mairie.

— Dieu nous préserve et Dieu nous garde, dit Ipou stupéfait, c'est quand même pas vous, des gens instruits, qui lui avez tranché la gorge.

Et il s'assoupit de nouveau. Moi, je me lève, et je remplis son verre par-dessus la table.

— Je crois que... dit négligemment madame Clara; mais Meliuţă rugit et nous tressaillons tous; il n'a jamais rugi de sa vie, il ne sait pas s'y prendre; il a si peur de sa propre voix que ses lunettes sont sur le point de tomber sur sa bouche: « Tu ne crois rien! Tu ne crois rien du tout, entends-tu? Rien! Rien de rien! »

Ipou boit son vin à petits coups, goutte à goutte, comme s'il n'y avait pas encore une quantité de bouteilles mises au frais.

Le pope garde un instant le silence:

— Mon Dieu, pourquoi nous éprouver ainsi? soupire-t-il et comme si quelqu'un lui avait donné du courage, il se tourne brusquement vers Ipou:

— Todor... vous qui connaissez tout le village, qui savez tout ce qui s'y passe... rien n'y arrive sans que vous le sachiez, vous les connaissez tous, vous savez ce qu'ils cachent au fond du cœur... Vous...

L'instant d'après toute la vieillesse, toutes les années entassées sur son dos se détachent d'Ipou et parsèment la salle à manger d'une quantité de mares tranquilles. Sa bouche s'emplit de dents blanches et brillantes, des dents d'acier; son visage roux se bronze sous le soleil et le vent, ses cheveux repoussent, noirs et frisés. Je ne savais pas qu'Ipou a les yeux verts, comme moi.

— Alors vous voulez que je vous dise, moi, qui l'a tué? Que j'dise: « C'est c'lui-là? » Que j'touche sa poitrine du doigt, et qu'ensuite je retourne pêcher? Manger? Et roupiller aussi?

Soudain Margareta repousse comme une folle les assiettes et les verres autour d'elle; ses yeux lui sortent de la tête, ronds comme des balles et une écume blanchâtre fleurit sur ses lèvres:

— Alors vous, vous aimez mieux qu'on nous tue tous? Pour un seul? Qu'on nous tue tous? Qu'on me tue, moi? Je suis encein-ein-ein-einte! crie-t-elle en déchirant son visage de ses ongles.

J'attends un bébé... Il palpite... Je veux vivre, je veux sentir ses petites lèvres sur mon sein, je veux avoir cet enfant! Mon enfant, mon petit enfant chéri!

Le docteur bondit, avec une vivacité inhabituelle, lui assène deux soufflets et se met en devoir de lui masser la nuque; ruisselant de larmes sous ses lunettes, le notaire remplit le verre d'Ipou.

— Vous voudriez mieux, vous, que mademoiselle Adina reste orpheline? Que... ce garçon — le pope désigne mon front et une tache rouge y jaillit aussitôt, flamboyante — que ce garçon devienne un vagabond comme vous-même? Un mendiant? Qu'il vive d'aumônes?

— On les fusillera peut-être aussi, dit placidement le docteur. Font partie de la famille...

— Comme ça au moins, ils ne resteraient pas sur la paille, dit sa femme.

— Je suis enceinte! Je suis enceinte! hurle encore Margareta et elle presse son ventre à deux mains, toute recroquevillée pour le défendre.

Ipou vieillit de nouveau. Il repousse sont verre.

— Bon. J'irai dire que c'est moi qui l'ai tué.

11

J'entends de tous mes pores, de chaque fibre de mon corps, de chaque souvenir et de tout ce que je deviendrai désormais, je les entends tous pousser un soupir de soulagement; bien qu'ils retiennent leur souffle, bien qu'ils aient pâli sous l'effort de se refuser le moindre son, le moindre geste, leur soupir rasséréné fait trembler la flamme des lampes. De grandes ombres flottent par la chambre; ils se sont levés, ils entourent Ipou, l'embrassent, lui flattent le dos; Margareta cherche sa grande main pesante, écailleuse, et y appose un baiser collant, avec des lèvres en larmes; sans cesser de pleurer, Meliuţă remplit tous les verres de vin, on force Ipou à boire; le pope, les mains jointes, murmure quelque chose, puis vide à son tour plusieurs verres. A présent Ipou n'est plus qu'un caillou, une bouchée de pain, une branche; il rit sans arrêt, hochant sa tête ronde:

— Mais laissez donc, laissez donc... Puis soudain la soif le prend, il lève son verre et les regarde tour à tour: « Santé; plaise à Dieu qu'il y ait santé et bonheur...»

— D'ailleurs, monsieur Todor, dit le docteur, vous n'auriez quand même pas eu longtemps à vivre... Votre foie est une vraie passoire... hé-hé, il me semble bien que vous ne détestez pas non plus la tzouïca, hein? Votre cœur, un moulin sans eau, les poumons, un tuyau de cheminée... Vous n'auriez pas tenu jusqu'au printemps, et dans la souffrance encore...

— Taisez-vous, Tibi, dit madame Clara, vous êtes soûl... On ne vous fera rien, dit-elle en se retournant vers Ipou. Rien du tout. Vous êtes idiot...

— Oui, dit Ipou, peut-être bien, moi, j'sais pas... Il s'est animé, il trinque avec tout le monde, sauf avec moi, il évite de regarder le coin de table où je me tiens; son visage est rouge comme une betterave. Monsieur Meliuţă va chercher d'autres bouteilles.

— Todor... mon cher Todor, pleure Margareta.

— Pouvez m'appeler Ipou, dit Todor... J'sais bien qu'on m'appelle comme ça, quand j'suis pas là...

— Pourquoi vous dit-on Ipou? demande madame Clara en lui tendant une grosse tranche de tourte.

— J'sais pas.

— Et qu'est-ce que ça veut dire Ipou, hein, Ipou?

— Rien. C'est pour ça que je me suis fâché et que j'ai plus eu de patience... Les gens, y m'ont donné toutes sortes de noms, et des bien laids encore: «Strimfli», «Cîcădare», «Jambestorses», «Crăcea»... Je m'suis pas mis en colère. J'ai bien vu que j'les dégoûtais, qu'ils me prenaient pour un moins que rien, et j'aime bien moi qu'on ne cache pas sa pensée. Mais Ipou? Ça ne veut rien dire du tout, Ipou. V'là pourquoi j'ai permis à personne de m'appeler comme ça.

Il avala son gâteau en deux bouchées, but du vin. Il pouffa de rire:

— Mais dorénavant, sur ma tombe, vous écrirez comme ça: IPOU. Rien de plus... Et qu'on m'en fasse une bien belle de tombe...

— Ipou... Le père Ioan se lève; il se balance comme un peuplier, il tient à peine debout. Tu auras le plus beau tombeau du village. Dieu nous aidera. En marbre...

— Une grande croix blanche... commence Margareta.

— Noire, dit fermement le docteur. Le marbre noir est plus cher.

— ... haute de trois mètres... On y écrira en lettres d'or... ce que vous voudrez, Ipou!... Margareta s'installe près de lui, elle lui prend la main et la promène sur son ventre rond: Vous l'entendez? Il viendra vous porter des fleurs chaque jour... et ça vous égaiera...

— Et sur le monument... on fera venir un sculpteur de la ville qui sculptera votre portrait...

— Mon portrait quand j'étais jeune, dit Todor en cognant son verre contre la table.

Le pied se brisa.

— Ça ne fait rien, ça ne fait rien, dit Margareta, qu'on lui donne un autre verre... C'est du bon vin, qui ne donne pas la gueule de bois, il se digère bien, on a payé très cher le litre.

— Et tout autour un petit grillage doré, dit le pope.

— Oui, ça c'est pas mal, approuva Ipou de la tête. Pour que les chèvres ne montent pas dessus.

— Ces damnées chèvres, dit madame Clara, elles abîment tout le cimetière.

— Je n'vous crois pas, dit brusquement Todor. Je n'vous crois pas, mais c'est gentil à vous de parler comme ça...

— Ipou! Vous me faites de la peine! dit le pope Ioan en fronçant le sourcil; il était devenu tout rouge à son tour, les lèvres presque violettes, tant le sang y affluait... Vous me faites de la peine et je vais me fâcher!

Ipou hochait la tête avec un sourire vague, très loin de nous.

— Bon, dit le pope avec autorité. Monsieur le notaire, vous êtes là... Prenez une feuille de papier et écrivez: procès-verbal...

Le notaire écrivit tout ce que dictait le pope: comment sera fait le monument, combien de mètres de haut; bas-relief de Todor, jeune; en dessous, IPOU, en caractères d'or; grillage en fer forgé, doré; fleurs: pétunias, tulipes, lilas.

Jailli du papier, de cette petite écriture ronde qui faisait l'orgueil du notaire, le monument se dressa au centre de la table: un saule au feuillage d'argent, celui-là même sous lequel nous avions tous deux capturé le gros silure, l'ombrait de ses petits serpents cruels...

Todor se lève et se tient debout, le verre à la main. Il l'aime bien ce monument, il s'incline vers la croix de marbre et vers le relief en pierre, qui le représente au temps de sa jeunesse.

— C'est un grand hommage que vous m'faites, m'sieu-dames... Toute ma vie, j'ai été bon à rien... Parce que j'ai pas travaillé la terre. J'ai pas travaillé parce que j'en avais pas. Moi... c'était les poissons; ça rapportait quand même un peu, mais c'était pas pour l'argent, c'était pour mon plaisir que j'passais mon temps sur les bords du Teuz.

— Si vous voulez, Ipou, on peut vous mettre aussi les hameçons auprès, dit Margareta.

— Ça serait un péché, dit Todor, on n'est pas des païens tout de même.

— Il me semble que je commence à avoir faim, dit madame Clara, si on mangeait encore un peu de dindon, c'est très bon le dindon froid. Pour le blanc, c'est même meilleur...

On en offrit à Todor en premier, et on mangea quelque temps en silence.

— Qui peut bien savoir... comment c'est? demanda soudain Todor, la bouche pleine.

— Comment c'est quoi? s'étonna le père Ioan.

— Quand on est tué.

— Ah, fit le docteur, eh bien, rien... D'abord ça ne fait pas mal... Moins qu'une piqûre de clou... Pan, et c'est tout... Comme quand on s'endort d'un coup, quand on est très fatigué... On ne sent rien.

— Ah oui, parlons-en! fait Todor en colère. Ben, faudrait pas croire tout de même qu'on gobe tout, nous autres.

Il s'accoude sur la table et appuie son menton sur ses mains noueuses.

— Dieu nous garde. Nous, on sait. En mil neuf cent dix-sept, à Doberdo, quand j'étais aux armées en Italie... les nôtres, ils ont fait un prisonnier. Un Slovaque. Il avait déserté, puis s'était enrôlé chez les Italiens, contre nous. Y devait y avoir quelque chose qui ne lui plaisait guère de ce côté-ci, ou Dieu le sait. On l'a pris. Traître à la patrie, quoi! Bon, on l'juge, on l'con-

damne à mort. Au matin... l'temps était couvert, on voyait qu'un bout d'ciel pas plus grand qu'un chiffon... Nous, on nous avait fait sortir avant l'jour. On se tenait là, rechtumgewerarm, et on a amené l'Slovaque... Y en avait deux qui l'tenaient par les aisselles, et on lui avait coupé les cheveux sur la nuque pour pas qu'la corde s'y accroche... On l'a fait monter sur un escabeau, puis l'bourreau a flanqué un coup d'pied dans l'escabeau, et lui... l'pauvre Slovaque, il s'est débattu pendant très longtemps, la morve lui coulait du nez et il écumait et ses yeux étaient rouges comme le sang... Il trépignait en l'air, il s'étirait pour toucher la terre du bout d'ses godillots, et la langue lui avait jailli d'la bouche et lui pendait sur la poitrine... Ça a duré très, très longtemps et l'vent soufflait et le f'sait tourner sur lui-même au bout d'sa corde, alors vous n'allez pas m'dire que c'est facile, vous autres...

— Mais voyons, dit le docteur en colère, on ne va pas vous pendre, vous! On va vous fusiller.

— Ah oui, fait Todor. Alors ça va... Le plomb, ça va vite. Pourvu qu'on vise bien. Qu'on n'ait pas pitié, et que la main ne leur tremble pas. — Il se tut un temps, un peu soulagé. — C'est vous qui direz la messe, m'sieu le pope?

— Vous aimeriez un autre prêtre? J'en aurais bien de la peine, s'attrista mon beau-frère.

— Oh non, Dieu m'en garde, mais vous s'rez peut-être occupé...

— Oh, Ipou, comment pouvez-vous dire une chose pareille? ... Mais il y aura tout le village, les gens des communes voisines, on sera tous là pour honorer votre action héroïque...

— Et l'armée! Notre armée! bondit Meliuţă qui ne tenait plus en place sur sa chaise. Parce que dans quelques jours ils seront là...

— Vous aurez le plus bel office qu'on ait jamais vu!

— Reste à voir, dit Ipou.

— Comment veux-tu voir, Dieu me pardonne, dit Margareta en éclatant de rire, puisque tu...

— Je dis que je veux voir! On va essayer. Tout de suite.

— Mais c'est impossible! cria mon beau-frère... C'est un sacrilège...

Margareta lui pinça le mollet sous la table.

— Bon, dit le pope. Allons dans l'église... Ipou, passez devant, déverrouillez et allumez les cierges.

12

Tous les cierges brûlent. Ipou s'est allongé sur le catafalque tendu de brocart noir. Margareta l'a recouvert jusqu'au menton du drapeau tricolore et s'est agenouillée à ses pieds, le docteur, Meliuţă et madame Clara, qui ont de très belles voix, sont dans les stalles de gauche. A droite, des généraux, des colonels, des majors, des capitaines, des lieutenants, des sous-lieutenants, le sabre nu, présentant les armes... Six soldats, la poitrine couverte de médailles, se tiennent en avant, portant le drapeau de la division qui a une aigle d'or à la hampe... L'église est pleine de monde; il y flotte une odeur de cire et de robes noires, longtemps enfermées dans les coffres. Les femmes froissent entre leurs doigts des mouchoirs blancs à dentelle; tour à tour, elles essuient leurs larmes.

Dehors, jusqu'à l'autre bout du village, il y a une foule innombrable; il s'en élève comme un bourdonnement, bien que personne ne se meuve, ne parle; le soleil est sans pitié, mais p ersonne ne s'en va; la plupart sont tombés à genoux dans la poussière, sur la route, et sanglotent, le visage plongé dans les mains et le corps secoué de sanglots. Les bannières d'église ondulent sous le soleil, les saints qui y scintillent jettent des éclats de feu aux petites fenêtres des maisons. Seuls les enfants — que voulez-vous! — poursuivent leurs jeux dans les fossés pleins d'eau boueuse, avec les canetons dorés. La vieille Fogmegoaïa attend son tour. Elle ne pleure pas. On ne l'a jamais vue pleurer à un enterrement, mais sa voix sans larmes vous déchire comme une scie mal aiguisée. La Fogmegoaïa se tient droite, elle tient par la main Catiţa, la sœur de Todor, qui est idiote; elle est née comme ça, les jambes torses et une voix de poule couveuse. Elle ne connaît pas plus de dix-sept mots en tout, mais elle comprend ce qu'on lui dit, elle est vieille, elle a trente-deux

ans. Dans son esprit, la Fogmegoaïa repasse « La dernière hora » qu'elle chantera quand les mottes de terre lancées à la main, puis à la pelle, retentiront sur le cercueil d'ébène:

Pleurez, gens, et lamentez,
Ipou plus ne le reverrez...
Plus ne courra par les rues,
plus n'ira au bord de l'eau,
plus ne cherchera d'oiseaux
pour leur parler leur langage,
plus n'ira par les sentiers herbeux
avec le petit monsieur.
Petit monsieur que tant aimais,
sur le seuil plus ne m'attendrez !
Vous ai laissé mes hameçons
pour attraper les poissons.
Quand vous en aurez beaucoup pêché,
de moi vous vous souviendrez.

— Avec les âmes des justes qui ont cessé de vivre, accueille, Seigneur, l'âme de ce tien serviteur qui nous quitte, fais qu'elle repose en un lieu de clarté, en un lieu verdoyant que toute angoisse et tout soupir ont fui, emmène-le au paradis où tous tes justes reposent ! dit la voix profonde du prêtre, qui s'amplifie dans l'église déserte.

— Seigneur, ayez pitié de nous ! Seigneur, ayez pitié de nous ! Et qu'à jamais de lui on se souvienne ! chantent à trois voix le docteur Bunu, Meliuţă, le notaire, et madame Clara.

— Et qu'à jamais de lui on se souvienne ! Qu'à jamais de lui on se souvienne ! Qu'à jamais de lui on se souvienne !

— Nous avons regardé au plus profond des tombes, et nous avons vu... Toute beauté faite à ta semblance et à ton image... Où est l'empereur, où est le soldat? Où est le riche et où le pauvre? Cendre et poussière, vanité des vanités, tout est vanité...

— Prions le Seigneur, prions ! La voix de madame Clara domine les autres et nous survole comme un oiseau noir, gras et mou.

— Venez donner au défunt votre dernier baiser ! Oh, le deuil et les pleurs de cette heure !

Je fais un pas en avant, les sanglots roulent à flots dans ma gorge, mais Adina me retient violemment par la main:

— T'es abruti ou quoi?

Le prêtre lève le bras.

— Chers auditeurs en larmes ! Nous voici aujourd'hui, bouleversés, entourant la dépouille mortelle de celui qui fut notre concitoyen aimé et honoré, Todor Ciupe. Un des héros anonymes de notre peuple, un héros qui s'est immolé pour nous, dont le sacrifice a sauvé notre commune menacée par le fer et le feu, un héros qui a fait don de soi, comme l'Agneau, pour que d'autres survivent et conduisent notre beau pays sur sa route vers le progrès. Il n'avait pas de famille, mais nous autres, que sommes-nous donc? Tous, nous...

La main d'Adina cherche la mienne.

— Laisse-moi me serrer près de toi. J'ai froid.

J'ai cessé de comprendre le discours de mon beau-frère; soudain tous les mots ont éclaté, les syllabes se mêlent, se combattent ou s'épousent dans l'indifférence; il parle longtemps, puis il s'approche du catafalque, baise le front de Todor et se met à genoux.

Les mottes de terre commencent à tomber, roulent, grondent, la fosse se comble.

— Oui, dit Todor en se relevant pesamment, avec un gémissement. C'est bien.

Nous quittons l'église deux par deux; Todor en tête, quelque part au loin.

Le pope ferme la porte de l'église à double tour et fourre la grande clef rouillée, qui ressemble à un vieux pistolet, dans la poche de sa soutane; puis il s'approche de sa femme et la prend par les épaules, car il fait très froid au petit jour.

— C'était un brave homme, dit madame Clara...

— Il a merveilleusement parlé, notre Ionică! Grande inspiration, répond le notaire.

— Tu as bien fermé la porte quand on est partis de chez nous? demande madame Bunu, et son mari marmonne quelque chose.

— Tu peux venir chaque jour, murmure Adina; dans le grenier de l'écurie, il y a du foin de l'an passé... et ça sent bon! Et on y fera... tout ce qu'on voudra...

— Je boirais bien encore un coup de vin, dit, venant de très loin, la voix de Todor.

13

Nous avons repris nos places; les plats sont froids et rances, les lampes fumantes ont tout empesté. Dans nos regards, il y a quelque chose d'hostile et de désemparé; Todor seul boit tranquillement, avec une gourmandise patiente, son verre de vin rouge. Comme personne ne le lui remplit plus, il se sert lui-même, fait miroiter le vin à la clarté de la lampe et boit.

— Pour moi, c'est réglé, dit-il soudain. Mais les autres?

— Les autres, quels autres? dit le pope en fronçant les sourcils; il a peine à garder ouverts ses yeux aux paupières bleuies. Margareta s'est couchée sur le canapé en découvrant de nouveau ses jambes; si elle ne le fait pas exprès, si ça n'aurait pas donné une fameuse pépée celle-là, je veux bien être pendu.

— Ben, les miens. Ma famille.

— Comment, dit en se soulevant sur un coude Margareta, qui ne dormait pas. T'as de la famille, toi? Qui ça? Dieu me pardonne!

— Ma femme, Floarea Toïa, dite la Fogmegoaïa! dit Todor en pesant bien ses mots.

— Mais voyons, tu t'en es séparé il y a vingt-trois ans, tu l'as oublié? dit Meliuţă dont les lunettes scintillent. A la mairie, au tribunal.

— Au tribunal, oui. Mais pas dans mon cœur. Y a encore ma sœur Catiţa, qu'est faible d'esprit. Y a aussi le cousin Ioanichie, qu'est rentré du front poitrinaire...

— Et alors? Je ne comprends pas, dit le pope en approchant sa chaise.

— Alors, c'est qu'ils resteront sans soutien, eux.

— Un beau soutien que tu étais pour eux, parlons-en! éclate Margareta en bondissant de son canapé, et elle recherche les souliers qu'elle avait ôtés pour reposer ses pieds. En quoi tu les soutenais, hein, Ipou? Ne nous fais pas rire, tout le village sait bien ce qu'il en est.

— En beaucoup de choses, dit Todor. Ses lèvres se serrent; je suis seul à savoir que ça veut dire qu'il est fâché, blessé à mort et qu'il sera très difficile à manier dorénavant. J'peux pas les laisser sur le pavé.

— Je ne comprends toujours pas, dit mon beau-frère qui s'agite sur sa chaise... Evidemment, nous prendrons soin d'eux tous...

— Moi, j'désire les établir avant de les quitter! dit Ipou.

Il remplit le verre du notaire:

— A la vôtre, m'sieu le notaire, jusqu'à présent c'est vous qui m'avez versé à boire.

— Et qu'est-ce que tu veux qu'on leur donne? De l'argent?

Ipou a un soupir profond; une fois de plus je suis seul à savoir qu'il est envahi par ce trouble délicieux qui précéda son combat avec le gros poisson.

— De la terre, dit-il. De la bonne terre.

— Il est ivre, dit Margareta; elle est verte, ses yeux recommencent à se gonfler.

— Ipou... n'allons pas maintenant... commence le pope.

— Si on causait un peu, intervient le notaire.

— Y a pas tellement de temps pour causer, dit Todor avec un sourire de côté; il va être bientôt cinq heures, les Allemands vont v'nir et y vous emmèneront sans tant d'histoires...

Ils l'avaient oublié: pour une fois, unique dans leur existence, ils avaient vécu — comme je le fais à chaque instant — en même temps le présent et l'avenir, mêlés, et ainsi l'avenir, la mort d'Ipou, était devenu passé; ils avaient oublié; Todor vient de les réveiller, et je suis sûr que chacun d'eux a envie de pisser d'épouvante. Ils ont des yeux comme des soucoupes, leurs mains tremblent:

— Santé, à la vôtre, dit le notaire en s'étranglant dans son verre.

— De la terre, dit Todor. De la bonne terre. Et avec des papiers en règle. J'sais que m'sieu le notaire a les estampilles sur lui, il ne sort jamais sans estampilles, ni sans couteau.

Le pope tire brutalement Margareta par la main et la force à s'asseoir près de lui; leur menton tremble à tous deux.

— Pour ma femme, pour Floarea. Deux arpents à Cosalău. De la part de monsieur le pope.

— Oui, dit mon beau-frère.

— Notre meilleur lot! implore bassement ma sœur. Quand on a tant peiné pour l'acquérir... Tant rogné sur les...

— Tais-toi, dit le pope. Monsieur Meliuţă, dressez l'acte.

Avec précipitation, madame Clara (je la comprends, elle veut capter la bonne volonté de Todor pour quand leur tour sera venu) nettoie la nappe devant le notaire, pose l'encrier, la plume.

— Attention, ne tachez pas la nappe, geint Margareta.

— Donation. A perpétuité, dicte Todor.

Monsieur Meliuţă écrit, relit à voix haute, le prêtre signe et le notaire appose l'estampille.

— Bon, dit Todor. Maintenant, m'sieu le docteur...

— On n'a pas de terre, nous, dit le médecin presque gaîment.

— Des sous, dit Todor. Vingt-cinq mille lei.

— Mais on n'en a pas tant! La petite va au lycée, ça coûte un tas d'ar...

— Marchandez pas comme ça! intervient durement le prêtre. Lui, il donne sa vie pour nous et...

Monsieur le notaire rédige un second acte. Qand il a fini, il lève un regard de chien battu. Si Buffalo Bill le voyait, il lui botterait le derrière.

— Pour mon cousin Ioanichie, m'sieu le notaire... Un arpent...

— Comment, un arpent... et nous alors... se précipite Margareta, mais Todor ne lui laisse pas le temps de finir.

— Il en a déjà un, le cousin Ioanichie... et m'sieu le notaire m'a versé à boire toute la soirée...

— Et où ça? demande le notaire.

— Ben, vous n'en avez pas à trente-six endroits! dit Todor en riant. A Răzad.

Ça y est.

Maintenant c'est fini. Le vieillard rassemble les papiers, les passe sous ses yeux — qui savent lire, ou ne savent pas? je l'ignore — ; il se prosterne religieusement devant chacun, jusqu'à terre, avec de grands signes de croix:

— A présent adieu, que Dieu vous garde et qu'il me pardonne tous les péchés que j'ai faits, de plein gré ou sans l'vouloir. Je m'en vais, dans une demi-heure j'suis de retour, on ira tous ensemble et je m'déclarerai.

Alors je me dresse, je m'allonge. mes cheveux balaient le plafond, je n'en finis plus; seuls mes regards restent quelque part en bas, collés à la terre ronde et bleue. Mais Ipou fond sur moi comme un enragé, me prend par l'épaule et me secoue à me briser les os. Il hurle comme un damné:

— Qu'est-ce tu fous ici, toi? C'est des choses à voir pour un gosse? A entendre?

— Todor, dis-je très bas et ma voix ne me ressemble plus; je ne sais pas d'où elle me vient, avec tant d'autorité, quel mystère s'y cache, quelle force; Ipou comprend, son visage s'apaise et il rit, les yeux mouillés.

— Bien, dit-il. Pour la dernière fois.

Il s'assied sur une chaise, les mains sur les genoux. Moi de même, sur une autre. Personne n'y comprend rien, mais nul n'ose rien faire; un seul mot venant d'eux maintenant et je les couche à terre, un trou entre les yeux. Ils ont peur, leurs doigts sont gourds, on les dirait vêtus de tuniques raides, en fer-blanc.

— Tu es Napoléon, Empereur des Français, et tu dis...

— Moi, j'suis le Tzar, dit Ipou perplexe, effrayé, aussi, dirait-on.

— Au diable le Tzar! — Je hurle de toutes mes forces. — Au diable le Tzar!... Qui le connaît, le Tzar? Qui se souvient encore de ce pauvre diable de Tzar pouilleux? Tandis que Napoléon,

tout le monde s'en souvient, toute l'Europe, aujourd'hui et à jamais... Tu es Napoléon Bonaparte et tu dis: « Je vous ai écrasés, quand je l'ai voulu et comme je l'ai voulu, à chacune de mes batailles! Vos drapeaux ont traîné dans la poussière à mes pieds! Austerlitz! Iéna! Marengo! Wagram! Eylau! Je vous ai dispersés sous le feu de mon artillerie, commandée par Davout! Sous les sabots de ma cavalerie, commandée par Murat! Aujourd'hui vous êtes tous réunis, tous les incapables, les propres-à-rien de la terre, mais mon nom brillera au siècle des siècles, au milieu de ce peuple français que j'ai tant aimé! »

— Oui, dit Ipou, c'est ça que je dis.

Et avant de me laisser le temps de faire le moindre mouvement, il se courbe vivement, baise mes mains, puis nous tourne le dos et sort comme une ombre. Et sur ses pas les lampes s'éteignent, une à une.

14

Les voici tous dans la cuisine, serrés les uns contre les autres, un vrai troupeau de brebis transies; le balancier cuivré de la pendule frappe chaque instant et le découpe en deux tranches bien égales.

Cinq heures moins le quart; une aube déformée comme un buvard humide, des volailles grises barbotant dans la poussière froide; il gèle à pierre fendre, de vrais torrents ruissellent le long des murs de la cuisine et sous nos pieds; Adina est dehors, les autres sont morts; moi j'erre depuis longtemps dans le ciel couleur de cendre, à l'écoute de mon sang aqueux et de cette bourre de chanvre que j'avais l'habitude d'appeler « ma pensée ».

On entend le battement inexorable de la pendule; Margareta, qui jusqu'ici s'est tenue assise sur les genoux de son mari, se lève et dit:

— Vous êtes des idiots, des crétins... Il s'est fiché de nous, il a emporté les papiers et... vogue la galère! Où le trouver maintenant!... Il ne reviendra pluuuuuuus! glapit-elle.

Quelque chose d'inattendu se passe alors: le pope bondit comme un chamois, la saisit par les cheveux, la bourre de coups de poings à la poitrine, à la bouche; surprise, elle tombe à genoux — je vois filer les mailles de ses bas de soie comme les rayons d'une vitre cassée; un instant, elle reste par terre, recroquevillée, protégeant son visage de ses mains. Mais avec toute sa bassesse, elle est quand même de la famille et les nôtres n'ont jamais supporté d'être battus et foulés aux pieds.

L'instant d'après elle fut debout, les yeux à fleur de tête et les bas, évadés du porte-jarretelles, ruisselant sur ses jambes comme une vieille peau sèche; elle saisit le pope à la barbe, lui cogna la tête contre le coin de table, puis se précipita vers le grand buffet où se trouvent « les récipients qu'on nomme assiettes à soupe, assiettes plates, soucoupes »; elle y saisit le vieux mortier de cuivre et le lança de toutes ses forces à la poitrine de mon beau-frère; celui-ci eut un gémissement, ses lèvres se fendirent et le sang déborda, soulagé, sur le col de la soutane:

— C'est pas moi que tu vas rosser, imbécile! Cogne pas, dégueulasse! Tu fais ça parce que t'es bon à rien, hein? Tu fais le fier parce que tu m'as épousée? Que j'avais pas le sou? Et maintenant tu gaspilles toute la fortune que j'ai amassée de mes mains, tiens, regarde, j'ai même pas de bas... Mes bas, gémit-elle et elle les rassembla, les tira et les raccrocha, dévoilant ses jambes sans vergogne... Attends seulement, il sortira de prison mon frère et je t'y fourrerai à sa place, va! Parce qu'au lieu de me... comme il faut, tu me fourres sous l'édredon pour m'y chanter en pleurnichant des chansons de Légionnaires, va! Tu oses me battre, hein, tu oses cogner, qu'est-ce que je t'ai fait pour ça, il vous a tous roulés cet imbécile, l'idiot du village et vous lui avez donné le meilleur lot et maintenant on va nous passer par les armes, et tout ça parce que j'ai pas voulu coucher avec lui, avec l'Allemand, et j'aurais bien voulu moi parce que je fondais du haut en bas rien qu'à le voir et toi tu oses me battre, dégueulasse, ver de terre!

— Madame, intervint le docteur qui se tenait à l'écart, madame...

— Va te faire foutre, poivrot! Il ose me battre moi, hein, il ose cogner? Mais qu'est-ce qui lui prend, hein, qu'est-ce que je lui ai fait?

Adina se montra dans l'embrasure de la porte, toute bleue d'insomnie et serrant les épaules:

— Voilà Ipou ! cria-t-elle, il vient avec toute sa smala et avec monsieur le brigadier de gendarmes...

La pendule frappa cinq coups, puis — ayant fait son devoir — s'arrêta, mourut, tomba du mur et se brisa en mille morceaux.

Nous sortîmes tous dans la cour.

Todor était lavé et rasé de frais; il avait enfilé un vieil uniforme K. u. K. qu'il ne m'avait jamais montré; il était trop étroit et s'ouvrait sur le ventre; aux pieds, il avait des laptis neufs et des jambières de bonne toile; derrière lui venait Floarea, sa femme, tenant par la main Catiţa l'idiote, qui se dandinait, toutes deux en noir; enfin, fermant la marche, en habits du dimanche, le cousin Ioanichie, ahuri et livide.

Autour d'eux gambadait en riant comme un petit fou monsieur le brigadier Gociman, complètement pompette; sur le devant de son uniforme, il avait cousu une faucille et un marteau découpés en feutre rouge.

Ipou et sa famille avançaient à pas lents, la Fogmegoaïa tenait à la main un cierge mince en cire d'abeilles; le brigadier sautillait et dansait en criant: « hop, et hop ! »

— M'sieu l'pope ! M'sieu l'notaire ! Madame... Les Allemands ont quitté le villaaaaaaaaage, ils sont partiiiiis ! Cette nuit !

— Mensonge, dit Ipou. Peuvent pas s'en aller sans rendre justice, pas vrai?

— Sont partiiiiis, et bon voyaaaaaaaage ! V'là les nôtres qui arrivent, et les camarades, les tovaritch !

— Mon Dieu, mon Dieu, murmura le pope et il s'agenouilla au milieu de la cour; merci, Seigneur, merci pour ce bienfait que nous ne méritions pas, car nous ne sommes que des vers de terre...

— Tu vois bien, Nelu, tu vois, dit Margareta en s'approchant de lui et en caressant ses cheveux d'un doigt aérien, tu vois; je t'avais bien dit qu'il ne fallait pas se faire tant de mauvais sang, ni tant dépenser... Dis voir si je ne t'avais pas dit... et toi, tu me bats devant les gens et je... tu me forces à dire des choses que tu sais bien que je ne crois pas, mais quand même, j'ai aussi ma fierté de femme et d'institutrice...

— Sont partiiiiiis ! hurle Gociman en lançant son képi graisseux vers le ciel... Y en a plus un!

— Eh bien oui, c'est un vrai miracle, dit monsieur le notaire. Et nous autres, sottement. ...

15

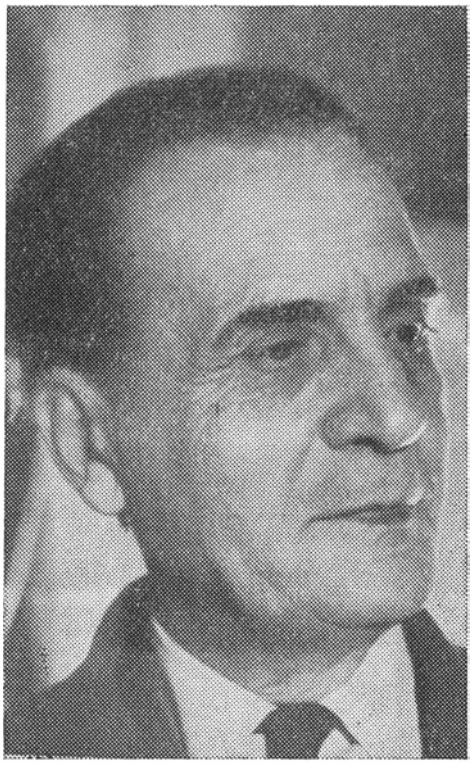
A ce moment-là, Ipou se mit à pleurer.

Ce ne fut d'abord qu'une toute petite plainte, faible, imperceptible; puis les larmes s'engagèrent sur son visage cramoisi, qu'elles dénudaient au passage... Il se mordit les poings. Il se les fourra dans la bouche et ses sanglots retentissaient comme un hoquet d'agonie dans le noir; il trépignait, frappait le sol sur place; la vieille Fogmegoaïa, cierge en main, le regardait, stupéfaite, ironique; Catiţa poussa deux caquètements de poule couveuse; les sanglots se pressaient si fort qu'Ipou était sur le point d'étouffer; il ne pouvait plus respirer, sa tête se gonflait comme un ballon rouge; les larmes trempaient ses mains, dégoulinaient sur sa chemise de gros lin, sur la terre, et la terre les refusait, elle en avait assez... on l'aurait cru submergé par des vagues qui menaçaient de le noyer. Il les écartait de ses doigts courts, mais les larmes s'entêtaient à tisser sur son visage comme une toile d'araignée liquide...

Le pope regardait sans comprendre; compatissante, Margareta vint près de lui et posa sa main sur son épaule: « Te voici sauvé, Todor, rends-en grâce à Dieu et à nos prières. » Monsieur Gociman nous expliqua à tous: «Il a bu, l'animal, il est soûl, il empeste»; madame Clara bâilla de tout son être; l'aube était là et son corps l'attendait, une aube fraîche, tendre, épicée; encadrant Adina, le médecin et sa femme posèrent chacun une main sur son épaule...

C'est alors que je les ai tous condamnés. A mort.

En français par ANNIE BENTOÏU



VLADIMIR STREÏNU

« Jets de fumée, s'exhalant des tuyaux de cheminée dans l'horizon limpide du printemps, mince peuplier au bruissement perpétuel, pâtre grigorescien (. . .) se profilant à l'infini sur le fond du ciel bleu (. . .) Bédouin sans burnous et chameau, ou prince hindou, brunâtre, illuminé, droit comme un étendard, croyant en la poésie et en ses destinées. . . » — c'est ainsi que le critique littéraire Eugen Lovinescu recomposait dans ses *Mémoires* l'image du jeune homme qui, ne faisant, à ses débuts, qu'un avec la poésie, fréquentait avec assiduité et enthousiasme le cénacle littéraire du « Sburătorul » (Le Sylphe).

Vladimir Streïnu est né le 23 mai 1902 dans la commune de Teiu-Costeşti, département de l'Argeş. Après avoir suivi les cours de la Faculté des Lettres et de Philosophie de Bucarest, il enseigne pendant vingt-cinq ans dans un lycée. En 1947, il passe son doctorat à Jassy. Au cours des dernières années de son existences il a déployé une intense activité, entre autres en tant que directeur des Edition, « Univers » et de professeur à l'Université de Bucarest. Il est mort brusquement, le 26 novembre 1970.

Bien qu'ayant débuté comme poète, la poésie demeurant probablement son violon d'Ingres, une conscience artistique poussée à l'extrême, doublée d'un sens critique aigu, s'exerçant surtout à ses dépens, l'ont empêché de rassembler dans un volume ses œuvres poétiques. Un esprit exigeant voire sévère et qui pourrait servir d'exemple de probité littéraire. Le même Eugen Lovinescu écrivait dans ses *Mémoires:* « Poète de tempérament passionné, son inspiration s'est avérée, dès ses débuts, difficile à s'exprimer et, avec le temps, par suite de l'influence de Mallarmé et de Valéry, elle n'a cessé de se replier sur elle-même, se créant des obstacles et des sublimations jusqu'à en devenir stérile. Son élan poétique, rapidement suivi du criticisme, s'exerce aujourd'hui davantage à l'égard des autres . . . »

Un léger penchant pour l'hermétisme, dû certainement à l'irrésistible attrait de la poésie de Ion Barbu, est visible dans ses premières œuvres, avant que, plus tard, le poète évolue vers une inspiration apparentée par son climat aux vers de Ion Pillat. La poésie de Vladimir Streïnu est de facture intellectuelle, à la manière de Tudor Vianu, imprégnée de vibrations personnelles, située entre le symbolisme et le romantisme. La justesse de l'expression, la préoccupation pour la couleur, pour la sonorité cristalline, demeurent les traits caractéristiques de son œuvre poétique, expression d'un lyrisme censuré et marqué par une large culture: « A cheval et constellé d'acier, / Des dorures cachées sous son armure, tel un larron, / Il les a portées dans son cœur de croisé, / D'un levant de nimbes et d'aromates, / A celle qui, à l'instar de la lune, / D'une crinoline a ceint ses hanches », etc. *(Romantique)*.

Son activité de critique et d'historien littéraire, matérialisée dans un nombre relativement restreint de volumes *(Pages de critique littéraire* — 1938, réédité et complété en deux volumes en 1968, *Nos classiques* — 1943, également réédité en 1969, *Histoire de la littérature roumaine moderne* — 1944, en collaboration avec Tudor Vianu et Șerban Cioculescu, *la Versification moderne* — 1966, *Calistrat Hogaș* — 1968, etc.) s'est déployée à l'ombre d'Eugen Lovinescu, défendant les valeurs de la raison contre le chauvinisme intolérant et déformant, contre la confusion dans la pensée et l'expression. Il rejette les mouvements extrémistes et les idéologies de droite, aussi bien dans la vie publique que dans les lettres, mais son esthétisme l'empêche, pendant un certain temps, de comprendre la pensée marxiste, dont il finit par s'approcher petit à petit mais alors à fond, avec toute la bonne foi qui le caractérisait.

Vladimir Streïnu nie que la critique historique et psychologique soit capable de surprendre le noyau poétique de l'œuvre. Le langage abstrait ne peut que schématiser l'œuvre littéraire. Tempérament poétique, il considère la critique comme une « esthétique appliquée » et adopte « l'écrit artistique », un langage critique métaphorique, qui gravite autour du noyau poétique. En premier lieu, « le style » critique et sur un plan secondaire la méthode. « Le style se colore quand la critique arrive à se heurter au refus de définir l'œuvre d'art. »

Doué d'une remarquable sensibilité artistique et possédant une vaste culture poétique, Vladimir Streïnu possède, en matière de critique, une mobilité extrême pour établir les analogies, les influences, mais aussi la faculté de caractériser, dans des formules lapidaires et adéquates. Si l'on fait abstraction des influences, dit le

critique, « il ne reste de monsieur Arghezi que la force d'expression hugolienne, que j'apprécie exclusivement pour son génie verbal. Les dimensions morales qui semblent se le disputer, tout comme Baudelaire, se limitant aux mots. Tandis que *les Fleurs du Mal* se déroulent par catégories modales (le bienfait et le crime), les *Mots assortis* sont emplis d'antithèses (saphirs et terre glaise) ». Et, plus loin, en accord avec l'idée du noyau poétique irréductible : « Je sens qu'au-delà des thèmes, des procédés, de la composition, de la rythmique, de la psychologie et des influences, il reste un esprit indéchiffrable qui m'humilie. Je suis en proie à un drame de l'intelligence. » Il disait, à propos de Hortensia Papadat-Bengescu : « Car, en somme, qui d'autre a encore écrit chez nous un roman comme *le Fiancé*, à tel point immoral qu'il en devient révoltant, si hétérogène sans être chaotique et comprenant des êtres humains tellement différents et cependant vivants ? »

Généralement, la technique des articles critiques de Vladimir Streïnu implique trois moments, la critique de la critique concernant l'œuvre analysée, la détection des influences avec indication des analogies possibles et les observations directes. L'aire de ses préoccupations critiques ne couvre pas toute la matière d'un moment littéraire, comme c'est le cas d'un Eugen Lovinescu et d'un George Călinescu, et elle est plus restreinte que celle de Pompiliu Constantinescu. Vladimir Streïnu a pratiqué, à bon escient — semble-t-il — une critique sélective, du fait de l'ignorance même des cas considérés par lui comme étant d'une signification secondaire. Il écrit sur Arghezi, Bacovia, Blaga, Barbu, A. Maniu, Ion Pillat, Iorga, Sadoveanu, Hortensia Papadat-Bengescu, G. Călinescu, Mateï Caragiale, etc. En histoire littéraire, il s'arrête aux classiques : Maïorescu, Eminescu, I.L. Caragiale, Creangă, Hogaș, Macedonski. Nous croyons pouvoir entrevoir dans cette réserve un certain éclectisme littéraire, une conception épicurienne de l'art d'écrire, ce qui explique en partie la minceur relative de son œuvre.

L'activité de Vladimir Streïnu s'est matérialisée aussi dans un nombre de traductions dont nous rappellerons : Corneille — *Horace*, Shakespeare — *Hamlet*, Proust — *A la recherche du temps perdu*, Gustave Le Bon — *la Psychologie des peuples*, etc. En 1943, le critique a fait paraître une anthologie, *la Littérature roumaine contemporaine* — poésie et prose — où, sur la base de critères remarquables, il projetait de recomposer, dans le sens de l'histoire littéraire, une certaine époque des lettres roumaines.

Vladimir Streïnu a été une personnalité bivalente, poète et critique, où les deux termes réalisaient un équilibre, se communiquant en permanence les valences, tout en se censurant mutuellement. Mais il a apporté dans les deux domaines non seulement la séduction de son exceptionnelle culture et la distinction de sa tenue, sa sensibilité artistique, mais aussi et en égale mesure, son esprit critique. Son œuvre de critique révèle le sentiment de mesure qui lui permit de découvrir certains éléments inédits et de trancher certains problèmes controversés ou déformés par des intérêts étrangers à la littérature. Et c'est déjà beaucoup.

M. NIȚESCU

la vie des livres

CHRONIQUES

Dynamiteur d'harmonies

La fin de l'année dernière a vu la parution presque simultanée de deux volumes de vers de Virgil Teodorescu: l'un, inédit — *Repos de la voyelle* (Editions « Eminescu ») — l'autre, rétrospectif — *l'Age de la craie* (Editions « Albatros ») — avec un avant-propos d'Al. Protopopescu. Profitant de la circonstance, nous allons — avant de parler du nouveau recueil — retracer l'itinéraire suivi par le poète.

Ayant embrassé initialement la doctrine d'André Breton, le poète roumain, tout comme d'autres adeptes autochtones de son credo, a cependant pris une certaine distance à l'égard des rigueurs tutélaires. Contrairement aux bigots, Virgil Teodorescu a prêté aux principes de cette liberté non différenciée qui gouverne les convictions surréalistes, une tonalité politique. Le caractère révolutionnaire en tant qu'attitude générique, que manière d'être, s'est affirmé chez lui en même temps que l'esprit violemment protestataire de l'artiste engagé, militant pour la « cause du prolétariat »: « Je hais tout ce qui menace la marche menaçante de l'homme / vers la liberté. / Je hais tout ce qui se met au service de l'obstacle de cette délirante / libération. / Je hais les mots qui trahissent la révolte. / Je hais l'horrible trahison des poètes. / Je hais la limitation des désirs tumultueux / La poétisation de la nature, / la poétisation de ce cataclysme quiet. / Je hais la femme propre comme un verre / Dont on n'arrive jamais à boire même une gorgée. / Je hais la prudence qui fausse le pas du soldat. / Je hais la mort et l'enchaînement égal des saisons. . . Je hais ce siècle de douleur et de misère. . . Je hais la table de multiplication, les nombres pairs et impairs / divisibles par deux. / Le mouvement diurne centrifuge. / Je hais avec une force indescriptible / Ces poèmes d'amour. »

Une telle déclaration de guerre totale, non point seulement à une certaine société — la bourgeoisie dont l'extermination était pour le poète quelque chose allant de soi — mais au monde dans ses fondements ancestraux, pouvait-elle donc considérer avoir atteint ses objectifs une fois supprimés « ces poèmes d'amour »? Aussi conventionnelle qu'elle fût, la lyrique érotique pouvait-elle symboliser tout l'échafaudage d'inerties visé? L'amplitude du bond en avant ne se trouvait-elle pas ainsi diminuée? On pourrait le croire si l'on ne savait que l'éros occupe une place prépondérante dans l'esthétique originaire. Pour les surréalistes, l'amour est le catalyseur naturel de la grande mutation ontologique consécutive à la révolution sociale. Outre l'abolition du code des valeurs établies, des préjugés liés à l'idée de possession de la femme, ils postulaient la conversion de la passion en un « champ magnétique » (André Breton), favorable à la communication avec l'inconnu (inconnu qui, dans l'esprit de ses admirateurs, se confond non pas avec le transcendant, mais avec l'inconscient). Version réanimée, imprégnée d'un pathos inédit de l'aspiration romantique, l'amour est devenu — par conséquent — le lieu de rencontre de toutes les hypostases du désir, quelle que soit sa façon de s'exprimer: charnelle, sublimée ou hypnotique. Pratiquement érigé au rang de mythe, l'amour échappe à tout contrôle des représentations, soulevant paradoxalement une exubérance angoissée, une espèce d'extase sthénique et pourtant effrayante, projetant l'être dans une zone où les frontières entre le diurne et le nocturne, le réel et l'imaginaire, la vie et la mort, en dernière instance, s'effacent: « Sous

les yeux du polype / accompagnant les troupeaux des regrets / sur les plaines chaotiques de sel / passent des oiseaux plus grands que les nuits, / passent des sacs vivants qui vous recouvrent la hanche, / telle une armée vaincue et pourchassée vers la mer/et toi, plus silencieuse que l'ivoire,/tu tends les mains/à tes mains sont suspendues les promesses de la mort / et elles pénètrent dans mes yeux comme dans un filet à papillons. ».

A la lyrique ainsi conçue de Virgil Teodorescu, ce qui décide de ses qualités poétiques ce n'est pas l'intention artistique ou l'organisation formelle, mais les ressources de sa fantaisie — recrutées ou non par la technique de l'automatisme —pour détacher l'homme de ses antagonismes, le réconcilier avec lui-même en tant qu'individu et représentant de l'espèce humaine. L'éros étant, selon Freud, « l'unique fonction de l'organisme qui s'étend au-delà de l'individu, lui garantissant le lien avec sa propre espèce », nous comprenons pourquoi le surréalisme en général et tout particulièrement notre poète voyaient dans « le principe du plaisir », dans l'exercice de l'amour, le stimulant de ce « flux de conscience », du potentiel de vie absolue de l'être. Mais le problème se posait de savoir si ce type d'intensité vitale ne représentait pas l'apanage d'un individu divisé, séparé de la vie sociale et tourné vers un passé pré ou sous-historique, toujours selon Freud, captif d'un cadre d'existence depuis longtemps disparu, aussi utopique à notre époque que le Paradis originaire. Les surréalistes, conscients du caractère d'utopie régressive d'une fantaisie accaparée par l'éros, ont expérimenté, dirions-nous, la foi dans la toute-puissance de l'imagination, dans son aptitude à être la « mère de toutes les possibilités, grâce à laquelle les antinomies psychiques et même la rivalité entre le monde intérieur et le monde extérieur s'annulent » (Jung), ils ont essayé de s'orienter vers un avenir libéré de toute forme d'oppression, non seulement dans la vie de l'individu, mais aussi dans celle de la société: « Réduire en esclavage l'imagination, même quand celle-ci prend le visage du bonheur, cela veut dire éviter tout ce qui constitue, au fond de ton être, le besoin d'équité. Seule l'imagination me rend compte de ce qui pourrait être » (André Breton, *Premier manifeste du surréalisme*, 1924). Allant au-delà de la psychanalyse, avec la superbe conviction que le rêve peut devenir réalité sans compromettre son contenu, la poésie ou, plus exactement, la pratique poétique surréaliste s'est alliée alors à la révolution. Alliance — nous insistons là-dessus — basée sur une adhésion à la substance de vérité de celle-ci, sans rien céder de l'apport spécifique de l'imagination à la lutte menée pour transformer le réel à l'aide des moyens offerts par l'action politique. Illusion d'artiste également dans cette hypostase? Certainement, parce que les produits de l'imagination, aussi bouleversants soient-ils, ne sont, ne peuvent pas être « vrais » dans les termes de la réorganisation effective des faits. C'est pourquoi la contribution proprement dite des surréalistes à la lutte de la classe ouvrière demeure essentiellement critique, elle réside dans ce que l'on appelle « le grand refus » à une réalité d'aliénation, anti-humaine. Tout comme ses compagnons par l'idéal politique et esthétique, Virgil Teodorescu a saisi cependant les limites du « grand refus » et, désireux d'annuler la distance entre le rêve ou l'imagination et l'action, il a engagé les instruments du surréalisme dans une poésie d'intentions « positives », de combativité directe, d'intervention active dans le mouvement vital. La participation à l'action des communistes, notamment dans la phase où ils luttaient pour la conquête du pouvoir, se change en combat pour l'édification du socialisme, supposant avant toute chose une considération sélective des domaines du réel, envisagé jusqu'alors comme une masse indistincte de phénomènes. Particularité que la poésie de Virgil Teodorescu s'était mise à faire sienne dès l'étape du poème susdit (« Le Poème des rencontres » — 1936—1940), où l'ancienne société était assimilée, sans ménagements métaphoriques, avec une obstination polémique et une adresse précise, à une faune tératologique: « Mais nous voulons qu'on le comprenne bien: nous n'allons pas piquer notre lance en terre / avant que vous ne succombiez à vos propres pièges, / avant que vous ne soyez engloutis / en même temps que les masses sombres de serpents et de sauterelles, / et avant que, asséchant l'épais venin du scolopendre, / de nos propres mains, / nous ne creusions dans les mares et les nuages, / aux confins du monde, une fosse pour nous-mêmes, / tueurs de prairies et de lacs bleus alpins. » Ultérieurement, le processus s'approfondit, l'examen critique de la société se complétant de conclusions affirmatives d'adhésion expresse à l'édification d'un monde radicalement renouvelé. L'instrument privilégié, l'imagination, travaille de façon toujours plus marquée, dans une sphère historiquement criconscrite, comprenant des références adéquates à la dynamique imprimée au paysage social par les représentants du pouvoir des travailleurs. Revenu avec une surprenante facilité d'une brève éclipse schématique, Virgil Teodorescu n'a cependant pas intégré purement et simplement sa vocation initiale, vocation qui—nous insistons là-dessus — dérive du surréalisme mais ne relève pas de son obédience. L'attitude différentielle, interprétative à l'égard de la vie, continue d'être un pincipe directeur, tout comme la conscience de l'importance attachée au talent (terme scandaleux pour l'avant-garde !) devient décisive pour la facture de sa poésie. Virgil Teodorescu évoluera, avec une virtuosité de « maître », parmi les voies entrecroisées d'une esthétique de rupture et de continuité qui, fixant défiinitivement sa physionomie, peut être reconstituée avec chacun des volumes qui se sont succédé depuis *Demicercle*, 1963, jusqu'à l'actuel *Repos de la voyelle*. L'ambivalence des sentiments, catégorie typiquement moderne, alterne chez lui avec l'affirmation péremptoire, même la polarisation de ceux-ci, en fonction de l'objet. Nulle trace d'ambiguité dans les dénonciations furieuses de la guerre impérialiste, du fascisme, de l'ennemi de classe, mais tout au contraire, un mélange d'exaltation et de terreur par rapport au tumulte vital, toujours à deux faces, contradictoire. Une inépuisable réceptivité aux métamorphoses infinies de la matière, comme à la multiplicité d'hypostases du «moi», coexiste avec un discernement, souvent sévère, des formes. L'exploration vertigineuse des abîmes mouvants de la conscience s'accompagne de la cristallisation des états d'esprit. La propension au tumulte associatif, à l'image surétagée, avec des valences libres, ouvertes à tous les horizons, se dispute ses suffrages avec la métaphore concentrique, aux significations limitées. Plus encore dans les rapports entre conscient et inconscient, c'est le premier terme qui semble maintenant favorisé, et il signale sa présence, tantôt comme l'organisateur discret du « tor-

rent souterrain », tantôt comme le manipulateur d'un humour aux nuances multiples — depuis le sourire ironique jusqu'à la grimace sarcastique, surtout lorsqu'il s'agit de démasquer l'imposture partout où elle se manifeste. Maître des deux mécanismes de l'esprit, d'analyse ou de lucide discrétion, de synthèse ou de fusion imaginative, Virgil Teodorescu réalise des performances spectaculaires. Jongleur et acrobate tout à la fois, il savoure — semble-t-il — ses tours d'adresse, avec une volupté d'artiste raffiné, prêt en même temps à jouer avec le verbe. Expert dans la science trop traditionnelle des cadences et des rimes, disposé, sans effort aucun, à se mouvoir entre « le sérieux » et « le parodique », concurrent redoutable des adeptes du baroque ou du maniérisme en matière d'images compliquées et de tropes précieux, il est capable de constructions syntactiques savantes, évoquant les cadences du romantique Chateaubriand (vertu où excellait aussi André Breton), le souffle des poèmes en prose de Lautréamont, ou, pour en revenir aux lettres roumaines, l'éloquence de Geo Bogza: « Dans sa rotation subordonnée et cependant souverain, / parce qu'il obéit à des lois dont la superbe / exactitude semble être indubitable et éternelle, / la terre accapare, chaque été, / un certain jour, la plus grande quantité de lumière / solaire, la projetant sur nous / . . . Chaque été, un certain jour, la lumière solaire offre, comme compensation, à notre continent terrestre ponctué de / la nacre des blessures cicatrisées, avec des lacs / au-dessus desquels sont étendues des couvertures végétales et avec / les gigantesques atolls orangés de nos victoires, / un immense miroir de givre chaud . . . / Regardez vos figures, solennelles, et graves, dans l'immense / miroir de givre chaud, dans le cristal infini / de cet été. » Donc, artisan du verbe, traitant l'univers dans l'esprit arghézien d'un vaste atelier d'images, Virgil Teodorescu tient en réserve une disponibilité d'attitudes et non point seulement de manières stylistiques, à l'égard de l'amour et des passions en général, du devenir et de la stagnation, de la nature en tant que spectacle ininterrompu. Le dynamiteur d'harmonies peut contempler, avec les délices d'un joailler, des paysages féeriquement cristallins, peuplés de densités translucides (« Les jardins profonds d'eau précieuse / semblent d'originales prairies sans tache / terre et ciel, paysages qui se confondent / d'air, de crépuscule, de poussière, / débordement bleu de pétunias / frissonnant sous la blancheur lunaire, / draps remplis d'azur, / sources fraîches au pur susurrement »), pastels « classiques », ou peut adorer la femme, élévée au rang de Béatrice.

La méditation autour du temps, historique ou biologique, revêt la tenue d'une sagesse nourrie du « Weltanschauung » marxiste. Du ton vaguement indulgent de celui qui comprend la dialectique de la nécessité, le mécanisme héraclitien du mouvement (le nom du philosophe revient dans la poésie de Virgil Teodorescu), la négation de la négation (autre terme fréquemment employé), il sanctionne la soif de puissance gratuite: dénonce l'ignorance arrogante du mal de vivre (« Vous ne connaissez pas le susurrement prolongé / des flots de sauterelles lourdes, / tel un otage à la peau écorchée, / tandis que deux lances pénètrent dans son corps »); émet des avertissements à l'adresse de l'opportunisme, de l'hypocrisie.

Actuellement, la poésie de Virgil Teodorescu tourne son disque vers le côté éclairé des choses, avec la même sensibilité radiographique dont il avait témoigné au contact de leur face nocturne. Dénuée de toute tension tragique, égale à elle-même dans sa démarche tranquille, enveloppée de métaphores « amphibies », appartenant à des territoires opposés de l'univers (ciel, terre, eau), elle aspire à une représentation totale de l'homme.

MIHAÏL PETROVEANU

L'Obsession du vrai

Dans le panorama de la prose roumaine de ces dernières années, les romans d'Al. Ivasiuc sont remarquables pour leur tendance analytique au sondage dans le tréfonds des âmes, fréquemment accompli avec une ferveur esthétique. Les romans *Vestibule*, *Intervalle*, *Connaissance de nuit*, se réclament d'une tradition littéraire selon laquelle les dilemmes de l'esprit revêtent un accent obsédant. L'action, loin de se cantonner dans le sensationnel et le pittoresque, se hausse vers des drames de conscience dans lesquels prévalent, à la suite d'une courageuse, impitoyable confession, les rigueurs de la dignité morale. Qu'apporte de neuf, dans ce contexte, son dernier roman, *les Oiseaux?*

Le temps d'Al. Ivasiuc, l'« intervalle » qu'il explorait habituellement, c'était la nuit. Heures des ténèbres, du silence, sur lesquelles régnait, astre lunaire, la Mémoire! Esclave de la Mémoire, le héros se livrait chaque soir à un long monologue: tension dramatique du combat avec les spectres du passé. Pour que l'astre pût exercer sa domination, il ne fallait pas accorder un instant au repos. Sans clore les paupières, le héros, tous les sens bandés, recréait le spectacle nocturne, spectacle dont il était lui-même le protagoniste. De ce spectacle de rétrospection, et de l'optique nouvelle à partir de laquelle il envisageait son propre rôle dépendait la guérison de son âme, l'accord avec soi-même. Le même leitmotiv torturant — l'impératif de la lutte avec le souvenir — variante moderne de la lutte de Jacob avec l'ange — anime les trois romans antérieurs. Rien n'est plus lâche au monde que l'oubli! Il n'y a plus nulle dignité lorsque le souvenir ne transperce pas toutes les cuirasses, n'écarte pas tous les voiles. C'est pourquoi le héros était un prince de la nuit blanche; c'est seulement dans l'espace créé par sa propre veille et le sommeil des autres — comme dit quelque part Al. Ivasiuc — que l'on pouvait exposer ses preuves devant le tribunal,

déchiffrer des fautes obscures, racheter les péchés et obtenir l'absolution. L'état de veille était la condition du passage par le purgatoire. Des heures sans fin étaient consacrées au même défilé d'images, auquel le spectateur prenait part au prix d'un grand effort et d'une héroïque ténacité. La volupté consistait à déceler, par des investigations successives, d'énigmatiques souillures, à ériger de toutes parts le règne de la lucidité. C'est alors seulement que les événements, mis en pleine lumière, étaient réellement vécus. La première fois, au moment où les faits s'étaient produits, tout avait été imprévisible. Réduits à des sensations immédiates, brutes, informes, entachés d'effroi, ils n'avaient pas atteint la mesure du significatif. C'est pourquoi ils devaient être reconstitués maintes fois, selon un processus gradué de délimitation et de clarification. La répétition était l'une des prémisses des clarifications. Chaque nuance découverte, mise en relief, hâtait la rédemption. C'est seulement après avoir parcouru le calvaire de la Mémoire que le héros parvenait à recomposer d'une manière plausible son propre destin, à distribuer les faits dans leurs dimensions exactes, à conférer aux gestes et aux paroles leur hiérarchie réelle.

Il n'y a rien de plus triste, de plus alarmant, pour les héros d'Al. Ivasiuc, que leur chute hors de l'orbite de la logique, que leur errance dans le chaos. Le but de toute cette reconstitution n'était pas seulement la projection de l'extérieur à l'intérieur, en vue d'une libération intime, mais le retour à la solide présence des choses, à la sève du concret et de la création. L'état de veille seulement, la période nocturne du monologue intérieur pouvaient restituer aux objets leur coefficient de durabilité, le support inébranlable de l'existence. Mais l'effort de cette remémoration équivalant par sa tension à l'acte épique devenait fréquemment une tentation en soi, une volupté de « remâcher l'idée », avec toute la rigueur des implications possibles. En ce sens, *les Oiseaux* évitent ce risque avec plus de continuité que les romans antérieurs. Ici, le souffle puissant des énergies vitales n'affaiblit ni la force ni l'acuité de l'analyse, de l'investigation intellectuelle, contemporaine. Al. Ivasiuc pénètre désormais directement dans l'univers social, sans éluder ses zones conflictuelles. *Les Oiseaux* décrivent avec « brutalité » le caractère dramatique de l'époque, envisagée dans les ressorts apparents — et aussi les plus secrets — des relations du travail et de la puissance, qui confèrent au cours d'une existence son caractère de destinée. L'auteur, de même que dans les romans antérieurs, est sollicité par la superposition de destinées rivales, susceptibles de se consumer intégralement dans des directions totalement différentes, mais cependant complémentaires en dépit de leur opposition. Une trinité tragique: deux hommes et, proie vulnérable, une femme qui supporte les risques de la confrontation et dont la présence favorise les confessions personnelles. Dans *les Oiseaux*, e parallélisme a le privilège de convaincre par le naturel des situations et bénéficie de la contrainte de l'évidence.

L'attitude à l'égard du principe de l'autorité constitue le point d'intersection des trois destins. La phase de la fascination flagrante, qui présume la domination, la soumission, l'irruption incontrôlée de la force, est représentée par le directeur Dumitru Vinea. Afin d'expliquer son personnage, Al. Ivasiuc dépeint des scènes reflétant les circonstances quotidiennes du travail dans l'industrie, témoignant d'une connaissance solide des voies et moyens employés pour canaliser les influences et imposer les décisions. Chef d'une grande usine, Vinea représente un type autoritaire qui s'appuie sur la routine. Occupant depuis des années un poste de haute responsabilité, il possède à fond la science de manœuvrer les hommes et d'obtenir la réussite. Tout dépend de l'impression physique: la démarche, le comportement, le regard, sont composés d'emblée de telle sorte qu'ils marquent une certaine distance entre le supérieur et le subalterne. Rien ne peut le surprendre, car il est maître de l'engrenage: directives, circulaires, rapports, intérêt dosé pour certaines catégories d'ouvriers, un certain sens de l'équité, affiché à bon escient, péremptoire, imposant, protecteur, une familiarité de langage et de pensée qui établit la communication. Il n'accorde pas à la réflexion, qu'il estime gênante, une fonction essentielle, car l'exercice du commandement est, dans son cas, une sorte de prolongement de l'instinct, marquée par la spontanéité du geste ferme, impitoyable, et par des réflexes devenus naturels. Vinea, identifié au mécanisme de l'autorité, se résume, dans la mesure où il réfléchit à celle-ci et aux hommes, à la représentation plastique du pouvoir, conçu comme une sorte de pyramide où la conscience exacte de sa position hiérarchique dans l'appareil administratif l'immunise contre de fâcheux revers. C'est là l'optique de l'homme d'action — comprise, certes, dans un sens routinier et rudimentaire — sans cesse préoccupé par la sollicitation des faits et par l'efficience de la réplique, de l'homme chargé de contrôler les autres.

Ce qui cause la perte de Vinea? Tout d'abord, son inaptitude à satisfaire les nouvelles exigences qu'impose à l'exercice de la direction le développement de la société socialiste. Il est dépourvu de ce stimulant, l'audace (qui suppose une certaine somme de connaissances, « le flair », le goût du risque), il n'a pas le respect de la démocratie. Toutefois, Vinea n'est pas irrécupérable, car le Pouvoir, tel qu'il l'a compris, ne l'a que *partiellement* corrompu. Il a gardé un fond de probité qui lui permet d'accepter virilement l'échec. Un échec d'autant plus douloureux, mais qui lui offre une possibilité de se racheter. (Pour motiver ses réactions, Al. Ivasiuc le place sur une échelle de déchéance, le comparant à ces gens

très corrompus qui donnent une impression d'intégrité, car ils ne convoitent ni argent, ni honneurs, ni plaisirs simples — insignes du pouvoir, mais aspirent à la forme dépouillée de la possession par manque et non point par excès de vitalité profonde.) Le directeur pressent d'ailleurs le danger qui résulte de l'exercice aveugle du pouvoir pour son authentique soif de vivre. Une autre révélation vient émerger du fond de sa conscience, la révélation du vide. Alors qu'il provoque autour de lui des souffrances (sans en être exclusivement coupable), il se rend compte, à l'improviste, de ce que signifie le manque de charité (sa réaction à l'égard d'un accident arrivé à l'usine) et attend le châtiment qui doit inévitablement faire suite à la transgression de lois morales inviolables. De ce sentiment de culpabilité sortira la possibilité d'une résurrection. La dialectique de la victoire et de la défaite, la perspective possible d'un recommencement sont habilement suggérées par le romancier.

La réputation de l'autre homme, Liviu Dunca, s'est édifiée sur une autre sorte d'autorité. Une autorité sans rayonnement social direct, alimentée par des vertus morales. Une autorité du martyre, gagnée par une digne résistance à la force répressive (le héros a été injustement emprisonné en un temps où se manifestait une suspicion abusive). Liviu Dunca n'a pas accepté les impératifs d'un absolutisme rigide, ni l'indifférence aux préjudices qu'une telle interprétation peut causer à autrui. Une opinion qui ne tient aucun compte des velléités de l'individu et des dix commandements qui gouvernent les rapports humains, contredisant l'idée de liberté et qui procède à la vérité d'une conception conservatrice. Choisir son destin, identifier la nécessité à la liberté est un processus qui, tel qu'il est décrit par Al. Ivasiuc, nous rappelle une pénétrante remarque de Sartre concernant la relation entre l'individu et la puissance de l'histoire: nous ne sommes pas responsables de ce que l'histoire a fait de nous, mais de ce que nous avons fait avec ce que l'histoire a fait de nous. S'appuyant sur sa seule conscience, Liviu Dunca s'est construit, pendant sa captivité, une sorte de refuge, un rempart moral contre l'injustice et les rigueurs. De là, une habitude d'établir ses rapports avec les autres sur un plan abstrait, de considérer la vie et les gens comme une projection de son propre moi. Revenu dans le monde réel, efficient, dans une période marquée par un climat de confiance et de stimulation des énergies, Liviu Dunca connaît toute fois une forme égoïste de refus, il ne veut plus sortir du cercle obsédant de la mémoire, de l'expérience passée, et se complaît, tels les héros des romans antérieurs, à l'orgueilleuse évocation de l'héroïsme d'antan, mû par le seul désir de se voir accorder l'occasion d'une confession. Il ne revendique ni un spectateur, ni un témoin, mais la solidarité dans l'épreuve, une solidarité qu'il ne pourra trouver qu'auprès d'une femme aimée, victime fatale de cette confession.

Les deux hommes n'ont pas l'occasion de se rencontrer, mais lorsque leur autorité, si différente dans ses déterminations et ses effets, se concentre sur le plan du prestige masculin, ils sont rivaux à leur insu. L'héroïne féminine, Margareta, avec son rire joyeux, provocant, est un reflet de la sensibilité ambiante, un défi lancé à toutes les abstractions. Elle vit sous le signe du miroir, dit Liviu Dunca, autrement dit, elle est apte à recueillir et à mettre en relief l'expansion de force des autres. Vinea la séduit (et devient son époux), par son assurance et sa vigueur physique, et Liviu Dunca par son courage et sa sincérité. La femme est capable de conférer une sorte de beauté, un caractère d'authenticité aux tourments des deux hommes, mais ceux-ci, confinés dans leur orbite de vanité, s'en servent comme d'un instrument de rédemption. Dévorée par cette immolation, elle y sacrifiera sa seule chance car à la différence des deux autres, elle n'aura pas l'occasion d'un redressement. Son autorité plus subtile ne se fonde pas que sur l'exubérance, mais également sur une certaine absence, une réserve dans les rapports, une disponibilité intérieure dont elle est inconsciente mais que Dunca, lui, perçoit à de vagues signes muets, et qu'il exploite. Car la capacité de conserver son intégrité sans jamais payer de sa personne comporte un danger, à savoir: celui d'épuiser d'un seul coup toutes les ressources dans une épreuve capitale. Margareta, ayant tout investi dans son amour pour Liviu Dunca et incapable de trouver une issue à l'impasse, se suicide.

Dans *les Oiseaux*, la thèse du redressement humain est traitée dans l'esprit d'une exigence humaniste. La vision originale découle du besoin des personnages de sortir de la subjectivité, pour se voir de l'extérieur, détachés d'eux-mêmes, comme si leur corps puis leur pensée agissaient automatiquement. De cette disjonction — sorte de dédoublement — naît une force d'objectivation et de jugement loyal, objectif, de la détérioration physique et morale. Au niveau d'interprétation le plus élevé, Liviu Dunca, capable d'une analyse lucide, est convaincu que la véritable liberté intérieure réclame un cœur simple. Il faut éliminer les distorsions, les évasions hors des contingences, les subterfuges de l'esprit, pour pouvoir savourer le goût fruste de l'existence. Sa seconde adolescence, confuse et triste (une liberté fallacieuse) ne peut s'accomplir en raison d'une tendance à fuir la vie normale (se remettre au travail, se marier, marcher avec son temps). Sur le plan de la méditation, il était arrivé à la conviction que la simplicité était une forme du vrai courage, mais ne pouvait se départir sur le plan pratique, d'une indécision commode et vaniteuse.

Cette aspiration à la simplicité, on la retrouve également par extension dans l'effort épique de l'auteur pour incorporer ses thèses dans l'action. Sur cette trajectoire, le roman réalise l'incarnation des idées, et donne la sensation de l'écoulement de la vie. Ce qui trouble encore l'équilibre entre la réflexion et le geste accompli, c'est une certaine prédilection pour le symbole, donc pour l'abstraction (mais partiellement)... Ce ne sont pas « les oiseaux », aigles aquatiques qui font planer la menace (la métaphore, bien que répétée, est opportunément rappelée sur le parcours du récit), mais d'autres images, paraboliques, qui semblent parfois forcées.

Le roman *les Oiseaux* témoigne qu'une conception matérialiste de l'histoire est susceptible de donner d'excellents résultats surtout si elle s'accompagne du courage de mettre au jour les lacunes qui peuvent apparaître dans l'élan de l'œuvre de reconstruction sans masquer les responsabilités et les difficultés du remodelage des consciences, et d'une conviction optimiste que l'idéal généreux de la Révolution revendique impérieusement le respect des critères moraux et la plénitude du développement de la personnalité humaine.

S. DAMIAN

Perspectives d'aujourd'hui sur les débuts littéraires du XXe siècle

La parution simultanée de deux volumes consacrés à la même période (début de notre siècle jusqu'à la première guerre mondiale) — *la Littérature roumaine de 1900 à 1918*, par Constantin Ciopraga (Editions Junimea, Jassy) et *Début de siècle* par Dumitru Micu (Editions Eminescu, Bucarest) — constitue un événement significatif du progrès de l'historiographie littéraire roumaine, surtout si on l'envisage à la lumière de l'intérêt soutenu manifesté au cours de ces dernières années pour de tels ouvrages de synthèse. A notre avis, les principales explications de cet intérêt sont de deux natures. D'une part, l'action engagée après 1944, tendant à «reconsidérer» dans un esprit nouveau la littérature roumaine et qui a accumulé assez d'éléments pour que les synthèses en soient facilitées. D'autre part, certaines erreurs et exagérations sociologistes plus anciennes, ainsi que certaines répliques, plus récentes, à leur adresse, formulées depuis des positions proches de l'esthétisme, rendent nécessaires de telles synthèses. On peut dire que les historiens de la littérature roumaine disposent aujourd'hui de moyens, d'une perspective et d'une expérience qui les aident et eles obligent en même temps à poser les jalons avec de grandes chances de durabilité.

Les deux auteurs sont des universitaires et leurs œuvres ont pour point de départ évident des cours tenus du haut de la chaire. Ceci présente une certaine importance, car ils ont dû faire un effort considérable de systématisation. Une première question que se sont posée aussi bien Constantin Ciopraga que Dumitru Micu fut de savoir dans quelle mesure les dates-limite, 1900—1916 (1918) renferment une « période » littéraire proprement dite et par quoi celle-ci se différencie de la précédente, ou de la suivante. La réponse, affirmative, présente quelques traits significatifs, dont le plus important est celui que lui confère la pression impérieuse de certains facteurs extra-esthétiques, de caractère social et politique: les troubles du monde rural, manifestés de façon explosive à l'occasion des émeutes paysannes de 1907 et l'agitation suscitée autour de l'idée de la libération de la Transylvanie assujettie par les Habsbourg et de sa réunion à la Roumanie. Ces tourments et ces préoccupations ont imprimé à l'idéologie littéraire et aux lettres mêmes une nette orientation militante, laissant leur empreinte sur les relations esthétique-éthique, tradition-innovation. La période de 1900 à 1916 (1918) s'est caractérisée par conséquent par de vives confrontations et contradictions. Le parti même des ruraux, préoccupé par le problème du spécifique national, apparaît scindé en deux grands groupes — celui dit des « Sămănătoriști » (courant littéraire puisant son inspiration dans la vie des paysans roumains) dont le porte-drapeau fut l'illustre savant et historien Nicolae Iorga, et celui des « populistes » (courant également lié à la paysannerie), dont le principal théoricien était le remarquable critique littéraire G. Ibrăileanu. Le troisième courant était celui des « modernes », adhérant, avec des nuances bien marquées, au symbolisme.

Plus catégorique et plus analytique dans son action pour relever les différents facteurs socio-nationaux dont l'influence a été si forte sur le plan littéraire, Dumitru Micu organise en conséquence tout le matériau de l'ouvrage. Après une définition d'ensemble de la période dans son contexte idéologique — reflet des réalités sociales — l'auteur s'efforce de présenter les revues et les courants au service de ces idées. On voit ainsi se succéder une série de monographies — détaillées et utiles — des principales publications littéraires, complétées de fiches sur les autres revues de moindre importance, presque toutes affiliées, quant à leur programme, à l'un ou l'autre de ces courants. A travers périodiques et courants, Dumitru Micu touche les écrivains, dont il établit également une brève monographie, les groupant en chapitres correspondant aux trois grandes orientations représentées, respectivement, par *Sămănătorul*, *Viața Românească*

et les revues symbolistes. Y sont ajoutés les chapitres l'*Ambiance des anciens et nouveaux «Entretiens »*, consignant l'existence d'un programme de facture esthétique à échos mineurs, et l'*Ambiance socialiste*, où est présentée la création littéraire, avec de larges perspectives, influencée directement par le mouvement ouvrier. Enfin, l'impossibilité d'englober tous les écrivains de l'époque dans ces groupements a décidé l'auteur à ajouter un nouveau chapitre intitulé *Ecrivains non groupés*. Ce n'est pas ici le lieu d'entrer dans des détails, pour contester, par exemple, le classement d'un écrivain ou l'autre dans l'un de ces groupements parce qu'il serait plus indiqué de le faire figurer dans un autre. Nous ne ferons que consigner les servitudes que présente une systématisation à outrance, même lorsqu'il s'agit d'une époque caractérisée en grande partie par des écrivains de seconde zone, donc pouvant être plus aisément catalogués.

Constantin Ciopraga a pu échapper au risque en se rapportant à l'ouvrage de son confrère plus jeune, paru dans une première version quelques années plus tôt. C'est pourquoi, après avoir suivi un chemin parallèle, en indiquant les principales orientations de la littérature et en présentant les publications correspondantes, présentation plus succincte pour chacune des revues mais presque exhaustive en ce qui concerne la liste des titres, en abordant la description et l'analyse du phénomène littéraire proprement dit, le professeur de Jassy propose une autre formule, à savoir: éviter la polarisation des écrivains autour des revues, ce qui a eu pour effet d'établir des cadres bien plus larges quant aux genres littéraires — poésie, prose, dramaturgie, critique et histoire littéraire. Plus loin, il procède — dans le domaine des genres, qu'il conçoit de façon très large et, dans un certain sens, non caractéristique, à un reclassement, très détaillé, à la suite duquel poètes, prosateurs, etc. sont réunis ou différenciés selon des critères très divers: programme idéologique, adhésion à un courant ou à un autre, thématique et univers préféré d'inspiration, formes littéraires cultivées, attitude à l'égard de la tradition ou de l'innovation, dons tempéramentaux, etc., etc. Une telle organisation a l'avantage de surprendre plus exactement les notes spécifiques, sans pouvoir éviter un certain arbitraire qui pourra donner lieu à certaines contestations.

On pourrait dire que *la Littérature roumaine de 1900 à 1918* et *Début de siècle* ont éveillé l'intérêt pour les schémas de systématisation proposés, même si ceux-ci ne semblent pas offrir des solutions définitives. Mais, au-delà de ce problème méthodologique, dont on ne peut se dissimuler l'importance, les deux volumes se situent à un niveau supérieur par le sérieux de l'information, la profondeur et l'ampleur de la documentation. Aussi bien Dumitru Micu que Constantin Ciopraga — ce dernier reculant encore plus loin les frontières de l'aire d'investigation — ramènent au jour un très grand nombre d'écrivains oubliés ou même ignorés. Ils semblent tous deux persuadés que la présence d'écrivains de moindre envergure est appelée à compléter l'image de la vie littéraire d'une époque par le fait qu'elle détermine — par accumulation, adoption ou remise en question des éléments qu'ils apportent — l'évolution ultérieure de la littérature nationale, certes non pas à l'égal des grands créateurs, mais toutefois d'une façon non négligeable. Dans l'ensemble, bien que le carroyage soit différent, les cartes littéraires dessinées par *la Littérature roumaine de 1900 à 1918* et *Début de siècle* se superposent presqu'intégralement dans le marquage des cotes. Il n'existe pas de différences essentielles dans la qualification des courants, des revues et des gens de lettres. Sous ce rapport, les deux ouvrages se confirment mutuellement et, en général, ne démentent pas des points de vue critiques unanimement acceptés. Des personnalités de premier ordre de l'époque — les idéologues et critiques N. Iorga, G. Ibrăileanu, Ovid Densuşianu, les poètes Octavin Goga, D. Anghel, Şt. O. Iosif, G. Topîrceanu, G. Bacovia, Ion Minulescu, les prosateurs C. Hogaş, Gala Galaction, I. Al. Brătescu-Voinești, les dramaturges Al. Davila, Victor Eftimiu, Mihaïl Sorbul — obtiennent la place qui leur est due avec un surplus de clarification en raison de leur répartition dans le tableau général. L'analogie des opinions dans les questions majeures est la conséquence normale du fait que tous les deux historiens se situent sur la même plate-forme scientifique, marxiste. Et aussi de leur maturité, de leur expérience, de leur goût sûr.

Peut-être trop touffus pour le lecteur ordinaire, les deux volumes d'histoire littéraire, et tout particulièrement celui de Constantin Ciopraga, seront fort utiles en premier lieu à ceux qui s'intéressent spécialement (sinon professionnellement) à l'évolution des lettres roumaines. Considérés du point de vue des cercles plus larges de lecteurs, ils représentent une étape nécessaire dans la préparation d'ouvrages de vulgarisation. L'abondance de l'information et la justesse des appréciations leur confèrent à cet égard le caractère d'un guide digne de confiance.

ION ROMAN

FICHIER

Poésie

DEMOSTENE BOTEZ: « L'Esprit lourd de la terre ». Dans ce volume (Editions Cartea Românească) la poésie de Demostene Botez est celle des tristesses mûres, des solitudes et des attentes indé-

cises, la tristesse des souvenirs. Certains titres révèlent on ne peut mieux sa substance foncièrement élégiaque: *Soliloque raté*, *Souvenirs*, *Oublis*, *Insomnie*, *Attentes*, *Litanie*, *Regret*, *Solitude*, etc. Ce qui le caractérise c'est le regard détaché, impersonnel à la manière d'Eminescu, qu'il semble poser sur la vie, à un moment où l'existence, ayant atteint un *summum*, semble racontée « par une voix étrangère », comme un fantasme que l'on peut contempler avec une froideur contrôlée et sage: « Je suis séparé de tout ce que j'ai vécu, / Je ne trouve plus aucun sens à tout ce qui était. / Un univers de laine et de bois. / Je passerai seul sur l'autre rive, / Délivré de tout souvenir, / C'est là je pense la liberté ! » La solitude, le silence sont évoqués comme des divinités qui gouvernent le monde intérieur du poète, voilant les sens, ne laissant entendre, dans la pièce, que le son de l'écoulement infini du temps. Une silhouette sans contours, de vaporeuses imaginations envahissent les poèmes, suspendus entre des indécisions et de troubles pressentiments. La conscience des liens, réduits à l'essentiel, avec l'univers vivant semble procéder d'une noble résignation. L'oreille collée au sol, le poète s'entretient silencieusement, avec la voix chargée de force magique des ancêtres: « Je me sens parfois trop seul / J'ai besoin d'un être proche, / Pour savoir à travers lui ce qui est en moi, / Je tombe à genoux, / Je colle mon oreille au sol et j'écoute. / Je n'entends rien, / Mais je ne suis plus seul. / Je communie avec la vie d'avant moi ; / Je me retrouve au seuil de la cabane en torchis / de mes premiers ancêtres / Et si proche d'eux ! »

ŞT. AUG. DOÏNAŞ: « Alter ego ». Dans son dernier livre Ştefan Augustin Doïnaş nous donne la preuve d'un art mûr, clair par les idées et par la forme. A la différence de ses anciennes ballades, dans l'esprit du cercle littéraire « du Sibiu des années '50, où l'idée émergeait de la soie fastueuse des vers, transmise par des spectacles savamment régis », nous y trouvons à présent une architecture souple, fondée sur la clarté des idées convoquées comme à un « Symposium ». La formule poétique de l'auteur tient de l'esthétique valérienne: « La poésie n'est pas une image du réel, mais une réplique au réel, une construction non-euclidienne dans le verbe. » Elle naît d'une méditation sur la poésie, sur l'amour et la mort, d'une méditation géométrique sur tous les sujets de la poétique moderne. Ştefan Augustin Doïnaş est, peut-on dire, un platonicien, rejetant ce qui est impur dans la réalité, apirant à l'image aérienne des corps, à leur idéalité visionnaire. Le cycle le plus caractéristique du volume est « Celui qui parle à ma place »; il synthétise les idées de l'auteur sur le langage et la poésie, idées projetées sur un schéma ontologique. « Le rythme de certains sons au bout de la langue », la poésie crée un monde irréel, purifié, en dehors de l'écoulement chaotique de la matière: « C'est de choses qui ne vivent qu'à la source, / D'étoiles brillant dans l'imagination seulement / Que nous pouvons nourrir l'ascèse de ceux qui désirent / Un monde extrait du bruissement des forêts: / Un paradis issu du verbe, une grotte de rêve. . . » La poésie est définie comme une « tentation du langage » et, en même temps, comme une « rançon de la mort ». C'est une façon de s'exorciser, de se délivrer du poids de l'ego, des déterminations concrètes, de la soumission des choses de ce monde à un « moule transcendant ». « Le cyclone verbal » qui hante le poète acquiert la faculté de l'absoudre de la malédiction des objets hostiles, « au bulbe vitreux ». Cependant, cette absolution semble dramatique, impossible à réaliser jusqu'au bout: il restera toujours cet élément inexprimable de l'être humain sur lequel les mots n'ont aucun pouvoir. Il revient souvent sur cette idée que la poésie est un « oracle muet » (« L'oracle est muet et crache la fumée »), les verbes étant devenus, par le filtre d'une énonciation antérieure, « de pauvres chuchotements », des coquilles privées de pulpe, une poussière de sons morts, incapables de conférer un frisson à « la sentence ». Arrivée trop tard à la fête des mots,la poésie doit se couvrir d'un silence mallarméen. Ştefan Augustin Doïnaş crée, sur de pareilles positions contemplatives, où l'on reconnaît les avatars de la poésie moderne, une lyrique subtile, d'une incontestable finesse intellectuelle.

TUDOR GEORGE: « Ballades de Singapour ». Tudor George fait dans ce livre une tentative pour dessiner en vers le profil d'une génération. Il s'agit d'une génération d'un certain âge — celle des poètes qui ont débuté tardivement au cours des années '60 — plus encore, d'une génération d'esthètes unifiée par un esprit bohème. Il compose une fresque à la manière de Villon, se situant dans une sorte de monde légendaire, « Dans un faux Moyen Age / Contaminé sans remède ». L'intérêt de l'évocation dépasse souvent par sa construction, par sa perspective d'ensemble et l'intuition des caractères, de l'atmosphère, celui de la poésie proprement dite. Il crée une histoire apocryphe et, en même temps, une anthologie poétique, de ces bardes et ménestrels, marqués d'un « villonien destin », anthologie dans laquelle nous reconnaissons des noms d'une résonance certaine dans l'histoire littéraire. Par leur composition, les *Ballades de Singapour* ont un air de « musée imaginaire ». Le poète se comporte comme un biographe et un colporteur, comme un panégyriste et un illustrateur, comme un commentateur, et il réussit à peindre des portraits pittoresques. Comme tout panorama, elles se fondent moins sur un travail de ciselure, que sur un spectacle polyphonique. L'auteur accumule une multitude d'instruments dans la fosse d'un seul orchestre, produisant des sons divers. La poésie vit de cette toile grossière de sincérité et de gasconnade, de prosaïsme et de subtilité, de lucidité et de mots soufflés par des centaines de tuyaux, estropiés, recréés, inventés, jaillissant en gerbes d'artifices. « Le colportage historico-littéraire », avec un déversement multiforme d'idéalisations et de caricatures, a la saveur du compendium d'un paysage littéraire encore insuffisamment connu.

MIRCEA IVĂNESCU: « Poésies». Vers, Poèmes, Poésies — tels sont les titres génériques des trois volumes publiés jusqu'ici par Mircea Ivănescu, qui constituent par eux-mêmes l'affirmation d'une tendance à s'exprimer par une hypostase unique,

chaque livre étant un cercle concentrique par rapport à un noyau commun. Le terme d'*inédit* auquel la critique a généralement recours pour nuancer les changements de ton d'une œuvre lyrique ne trouve pas ici sa place, sauf si on l'appliquait à la poésie de Mircea Ivănescu, poésie d'une singularité toute spéciale dans l'ensemble du paysage poétique roumain actuel. C'est ainsi que les *Poésies* ne peuvent pas être conçues en dehors des *Poèmes*, ces deux livres se partageant à titre égal leur substance. Une section dans son dernier recueil *Mopeteïana* poursuit l'étrange « roman » lyrique du non moins étrange personnage, baptisé ironiquement, mais avec sympathie, du nom de Mopete. Il serait plus indiqué d'intituler ce cycle « Mopete à la recherche du temps perdu » car la technique de l'auteur revêt l'aspect d'une reconstruction épique en forme de mosaïque, marquant d'interminables évasions dans un ineffable « temps intérieur ». Il semble avoir l'ambition de constituer un immense miroir qui concentre en son foyer des mouvements évanescents de l'âme, leur commentaire, le détachement, l'authenticité, la virtualité, en un mot, d'imperceptibles et subtiles réflexions réelles et irréelles. Tout cela flotte dans une ambiance de mélancolique enchantement, chose aussi valable que l'intuition du temps intérieur, pour tout ce qu'exprime l'auteur. Il ouvre la porte sur des scènes et des pièces qui semblent descendus de vieux tableaux. Tour à tour le cliché romanesque, l'extravagance, la note journalistique, la rêverie, le bla-bla quotidien, l'érudition académique, l'humour tendre, la parodie absurde, bref la prose la plus courante et le lyrisme le plus distillé se rencontrent dans le réseau de ses vers, que traversent la lassitude et un scepticisme inavoué. On a parlé dans le cas de Mircea Ivănescu de sentiments censurés par l'ironie, d'un refus de la littérature,et, malgré tout, d'un esprit livresque que nous retrouvons dans chaque vers. Tout cela est plus ou moins vrai, mais l'impression essentielle qui se dégage de la lecture de sa poésie est celle d'un personnage aux allures proustiennes portant sa mélancolie comme un emblème héraldique, dans un monde de fantasmes, en attendant un événement définitif qui semble ne jamais venir. Son temps ne réussit pas à combler le vide de l'absence.

ILEANA MĂLĂNCIOÏU: « A Ieronim». Avec son second volume de vers. Ileana Mălăncioïu nous fait la surprise de se placer au sommet de la lyrique féminine actuelle. C'est justement la crainte dramatique de la féminité qui semble mettre dans la voix de la poétesse ses accords singuliers. Sa poésie cultive sans fausse pudeur les valeurs affectives, elle est emplie de confessions, de craintes, et de désirs naturels. Elle a ou elle donne l'impression — et c'est pareil — d'une sincérité totale, elle subjugue par sa tonalité grave, élégiaque. Aucun raffinement calculé, les mots semblent être livrés à eux-mêmes et venir se placer à la queue leu leu, en s'entrechoquant dans la pureté de la chanson et des larmes. Au-delà des vers, parfois même au-delà de poèmes entiers, une plainte solitaire continue à retentir, troublante par son amplitude: « Je ne suis pas morte, Ieronim, je ne suis pas morte encore cette nuit; / J'ai pleuré cependant sur une femme et sur un homme à la fois; / Ma paupière droite bat de l'aile, / C'est un présage de malheur m'a-t-on dit. / Et j'ai peur de tout ce qui m'attend ». Les poésies semblent être des messages « d'outre-tombe » parlant d'amours interdites, de nuits nuptiales ratées, de l'impossibilité d'atteindre l'idéal érotique. Elle contiennent un étrange mélange de sujets livresques et folkloriques: Yseult, Ondine, Lénore, invoquées aux côtés des sorcières et des revenants, de « l'eau des morts », du rituel des funérailles, ce qui contribue à créer cette impression de ballade des brouillards nordiques. Tout le volume est l'expression d'une sensibilité mélodieuse pour qui le monde se réduit aux lamentations et aux chants: « A un signe de l'âme je chante / et au même signe je me mets à pleurer ».

FLORIN MUGUR: « Le Livre des rois ». Nous découvrons dans ce volume de Florin Mugur un grand déploiement de situations grotesques, un sentiment de la décomposition du temps, un monde éprouvant douloureusement que son ordre est à l'envers. Des processions de rois misérables, de rois agenouillés dans la neige, sur les lieux de leur supplice, devant la potence, défilent devant nous, pareils à des personnage shakespeariens. Que nous, disent ces allégories? L'espace des poèmes est indubitablement, un espace moral: la poésie sonde l'existence dans sa projection majeure et en même temps dans ce qui tient au comportement pratique, à la relativité historique. *Le Livre des rois* est, de ce point de vue, le livre des misères de l'être pris dans l'engrenage d'un mécanisme, l'image d'une pyramide renversée sens dessus dessous, où les personnages sont désacralisés et lucidement dépouillés de leur auréole extérieure. L'effort, du poète est toujours dirigé au-delà des apparences son regard se dilate fièvreusement, embrassant un cortège dramatique de fantômes. Il y a dans tout élément un aspect grotesque, un monde torturé de questions et d'inquiétudes, où le poète même est une présence, une partie de l'ensemble, dont les convulsions sont les siennes. Il n'est ni meilleur, ni pire. Loin d'être catapultée dans des zones privilégiées, de pure altitude, sa lucidité contemplative qui découle d'une sensibilité aiguë, pènètre dans l'essence des choses, s'exaspérant de leur dégradation et de ses propres contorsions. La qualité de la poésie s'appuie sur quelques suggestions accablantes: l'invasion de la mort, le sentiment de l'espace clos, d'agression organique supposant un perpétuel état de veille. Conservant leur caractère éthique, les vers de Florin Mugur circonscrivent une conscience sensibilisée par des conditions qui ne répondent pas au besoin de liberté de l'être humain. C'est une poésie pathétique, de facture expressionniste.

ZAHARIA STANCU: « Chanson à voix basse ». Sans changer sensiblement la perspective de la poésie de Zaharia Stancu, le récent volume (Editions Cartea Românească) fait passer les anciens paysages par la lumière terne du crépuscule. On sent partout la fragilité de la voix, l'émotion singulière dont elle est chargée. La mélancolie envahit les choses comme une fumée la campagne. Le poète

« des herbes dures de la steppe » et « de la vie âpre des campagnes » contemple à présent le monde sous un jour sombre, où la vie va de pair avec la mort, la lumière avec les ténèbres, la chute avec l'élévation d'âme. C'est comme si nous nous mettions à parcourir tout à coup un paysage familier, touché cependant par un frisson invisible, qui le fait briller d'une intensité étrange et lourde ou se voiler inéluctablement. Si la tonalité du livre est celle d'une « romance naïve », comme le poète lui-même nous le dit souvent par les titres qu'il choisit, le symbole obsessivement repris est celui du crépuscule. On remarque dans le paysage une transformation extraordinaire: les champs, les rivières, les forêts, les animaux baignent dans la couleur de l'or vespéral, ils sont synthétisés, embrassés d'un regard définitif. Les images ont quelque chose de hiératique, dans leurs silhouettes dessinées d'un seul trait, dans la fraternité animalière d'un pays de contes de fées, à commencer par les lièvres jaunes et les renards gris, par les cerfs nocturnes et les biches d'argent, en passant par les papillons et les abeilles aux reflets métalliques. Le lyrisme lié à la nature est cependant diffus: d'un côté des contours bien soulignés, austères, tendant à figurer en quelques traits le fourmillement universel; d'autre part, leur diffusion diaphane comme sous l'effet d'un coup de vent. Toute cette atmosphère se ressent du voisinage de la mort, qui l'imprègne de mélancolie. L'émotion lyrique gravite autour du destin figurant la vie éphémère. Dans *Chanson à voix basse* le poète parle avec une terrible simplicité du sentiment du temps qui pèse, des inquiétudes du néant. La tension et la beauté de la plupart de ces vers est difficile à traduire. Sincérité désarmante? Communion avec le mystère de l'existence par ce murmure de rythmes éternels? « Je ne sais toujours pas ce qu'est la vie et la mort » — dit le poète; car en réalité elles ne sont jamais séparées, l'une se prolonge en l'autre, leur communion inévitable marque tout de son sceau. Nombre de ses poésies s'installent à cette frontière ineffable d'où il regarde, pâle, les deux faces du temps. On est troublé par l'accent dramatique, le caractère de confession, de litanie plaintive, sans ornement, de cette poésie. *Chanson à voix basse* est une harmonie aux accords graves d'orgue, les forêts, les rivières et les herbes se donnant la réplique dans un temps mystérieux.

NICHITA STĂNESCU: « En style classique ». Ce volume met encore mieux en évidence une certaine facette de la poésie de Nichita Stănescu, qui, sans avoir toujours été comprise avec exactitude, n'a pas moins constitué une prédisposition intérieure du poète. Il s'agit de son côté spectaculaire, ludique, du chapitre des chansons et des romances, de sa posture de trouvère des choses de ce monde, enfin, de son style funambulesque qui s'inscrit dans la tradition de la lyrique de la Roumanie méridionale, en ce qui concerne l'érotique et l'invention verbale. Dans la plus grande partie de son livre, Nichita Stănescu compose des madrigaux innocents, faisant sonner les cordes d'instruments qui semblent descendus du monde enthousiaste, plaintivement amoureux, des poètes Văcărescu. La femme est, tour à tour, « odieuse dame », « vierge », « reine », câlinée de doux soupirs ou entourée d'imprécations amères. Quel raffinement et quelle fantaisie dans ces poèmes d'amour: « Pourquoi ne regarderais-je pas, frissonnant / Ton bras suave lorsque tu dors / Si profondément, toi, odorante, / Avec tes yeux fermés, énormes. / / Pourquoi ne penserais-je pas que des Dieux arrivent / chevauchant de longs parfums / Pour déposer leur ombre / sur tes chevilles. . . / / Pourquoi ne penserais-je pas que tu existes / Toi qui respires en ondes, / Toi seule que je vois avec mon œil / triangulaire, du front. » La poésie hésite entre une langueur d'amoureux, « malade de fautes imaginaires » et un orgueil gracieusement masculin, entre la soumission souriante et l'affectivité détachée. Nichita Stănescu est volubile avec gravité et sérieux avec volubilité. Sa poésie érotique n'exprime pas des « sentiments », mais des états, «des visions de sentiments ». Les poésies sont, dans la plupart des cas, des joyaux à la monture érotique, purifiés jusqu'à une affectivité impersonnelle. C'est pourquoi, *En style classique* rend un son particulièrement élevé, bien que l'auteur n'hésite pas à conjuguer la plainte avec l'imprécation, feignant, mimant, mettant en scène des interprétations à plusieurs voix tonnantes. Dans la première section du volume *(Onze manières de perdre la tête)*, qui comprend des poésies d'une facture différente, dans la ligne des *11 élégies* plus anciennes, nous trouvons certaines poésies cosmogoniques qui comptent parmi les plus belles du poète. Un poème exceptionnel, *la Perte du Paradis*, développe une cosmogonie délicate, l'univers naissant de « l'ange déchu »: le zéphyr de sa peau, la mer — d'un œil, les lacs — de son sourcil, les fleuves — de son cœur.

MIHAÏ URSACHI: « Bague à énigme ». Le débutant Mihaï Ursachi est un poète raffiné, cueillant avec le soin d'un collectionneur le mot précieux ou vétuste, l'expression familière ou savante. Son volume *Bague à énigme* (Editions Junimea, Jassy), bien qu'inégal, oscille entre plusieurs modalités et laisse rapidement transparaître la culture poétique de l'auteur. Ses meilleures poésies sont pénétrées d'une nostalgie de l'inaccessible traitée en cadences lourdes, soyeuses, d'une musicalité directe, associée aux couleurs et aux parfums livresques. Il semble avoir une prédilection pour la ballade, la recherche idéale, « philosophique », en terrain inconnu. Une pareille description prend un air de révélation philtrée par des images languides, que contrôle pourtant une lucidité ironique: « As-tu jamais vu sur un rivage d'or / Comment fleurit l'étrange palmier / Tallipot? / C'est une grande coïncidence / Que de se trouver à ce moment juste sur la berge ./ En bas, les sangliers foisonnent / Mais le palmier, / Le palmier Tallipot. . . / Dans l'air volent l'oiseau-lyre et l'ibis / Et des papillons lourds d'un bleu empoisonné; Mais le palmier. . . / Et si pourtant le diable vous y amène / Avec son canot maudit, / Le palmier Tallipot, Tallipot, / Se réduit en mille miettes, et sa fleur aussi. » Souvent même, Mihaï Ursachi met en scène des spectacles fastueux dont le ton dissimule un certain humour.

DAN CRISTEA

DOÏNA CIUREA: « Une larme qu'on aperçoit ». Après un volume de récits (*Dialogue sur l'erreur* — 1969) qui ont attiré l'attention par la tristesse et la mélancolie distillées dans les méandres d'une intelligence supérieure, Doïna Ciurea a écrit, à notre grande surprise, un petit roman « historique », évoquant l'exil du poète latin Publius Ovidius Naso dans la ville de Tomi (aujourd'hui Constanța) sur le littoral roumain de la mer Noire.

Pourtant, il ne faut pas s'en étonner: il existe entre les deux volumes, si dissemblables à première vue, un lien fort étroit, tous les deux revendiquant leur appartenance à une source unique. Car *Une larme qu'on aperçoit* est d'abord un livre sur la solitude et la tristesse, sur une lente, douloureuse et incessante souffrance de l'âme beaucoup plus qu'un roman historiqe. Pour Doïna Ciurea, les années d'exil de l'auteur des *Tristes* ne constituent qu'un prétexte idéal, un pur schéma, la biographie du poète relégué. Tomi n'offre à l'écrivain que la piste d'envol pour une investigation des ressorts psychologiques déterminant des implications dans un contexte ou l'autre. L'exil signifie une transition d'un système à un autre; c'est le passage d'un milieu absorbant à un autre, non moins dissolvant; mais l'homme ne peut vivre sans aucun lien avec le monde extérieur. L'auteur ne s'intéresse guère à toute la période de l'exil, mais uniquement à la durée spirituelle du processus d'intégration d'Ovide dans le monde où le sort l'avait jeté. Arraché brutalement à la vie bruyante et fastueuse de Rome, Ovide subit un véritable choc à son arrivée à Tomi, lointaine ville provinciale de l'Empire Romain. *Une larme qu'on aperçoit* est le roman d'un effort d'adaptation, de construction de nouveaux rapports avec l'humanité.

LAURENȚIU FULGA: « La Mort d'Orphée ». A l'instar d'autres écrivains roumains appartenant à la génération d'âge mûr, Laurențiu Fulga a parcouru une trajectoire littéraire compliquée et difficile. Il a débuté en 1942 par un volume de science-fiction *(l'Etrange paradis)*, qui passa presqu'inaperçu à l'époque, en raison des conditions spéciales imposées par la guerre. C'est également ce qui explique son retour tardif à la littérature, d'abord par l'entremise de certaines pièces de théâtre, qui — avec deux romans d'envergure (*l'Héroïque* — 1956; *l'Etoile de Bonne Espérance*—1964) devaient constituer une trilogie dont on attend encore la dernière partie. Romans « objectifs », ils visaient à reconstituer le climat et les événements de la seconde guerre mondiale. Les protagonistes étaient des militaires qui avaient vécu les événements les plus dramatiques de l'histoire de la participation roumaine à la guerre de 1939—1944. Revenu à la science-fiction, Laurențiu Fulga a surpris la critique et les lecteurs par la publication du roman-poème *Alexandra et l'enfer* (1966), ouvrage couronné par l'Union des Ecrivains, l'une des œuvres les plus humaines que l'on ait écrit en Roumanie concernant la dernière guerre mondiale. *La Mort d'Orphée* a pour sujet le drame d'un sculpteur dont l'amie meurt d'une maladie incurable. Le tragique événement déclenche, dans la conscience du sculpteur, une crise aiguë, qui finit par sa disparition le jour même de l'enterrement de son amie; les données du mythe antique d'Orphée et d'Eurydice sont ainsi reprises dans une perspective moderne et une vision inédite. Roman allégorique, *la Mort d'Orphée* traite des conditions actuelles de l'artiste, mais aussi de la vie et de la mort, du bien et du mal, du biologique et du spirituel. L'explosion des sens torturés par la menace de la mort, le terrible spectacle d'une conscience suppliciée par l'éruption des fantasmes du subconscient, la tension provoquée par l'affrontement des obsessions déchaînées au moment suprême, dans un jeu démentiel, l'interpénétration du réel et de l'imaginaire dans une vision hallucinante, de cauchemar, font de *la Mort d'Orphée* le livre d'une conscience assaillie par les fictions d'une imagination prodigieuse, « trop remplie de sa propre existence et qui finit par se dévorer elle-même ». Sur le mince canevas d'un délicat poème d'amour, Laurențiu Fulga a su greffer un bouleversant examen de conscience, dû à la pathétique confrontation d'un créateur avec la brutalité et la violence de la mort.

ADRIANA ILIESCU: « La Demoiselle au myosotis ». Le roman d'Adriana Iliescu, qui vise moins à mettre en relief certains personnages, qu'à rendre un climat spécifique, est une minutieuse reconstitution historique. *La Demoissele au myosotis* est l'histoire de la vie intellectuelle d'une grande ville roumaine de province à la fin du siècle dernier; l'activité de critique et d'historien littéraire que l'auteur exerce semble être le principal support de sa tentative, d'où le caractère livresque prononcé de l'ouvrage. Impeccable quant à la composition, écrit avec beaucoup d'adresse, l'ouvrage reprend une typologie connue, spécifique de la littérature roumaine: l'intellectuel inadapté, victime de l'illusion qu'il nourrit de pouvoir compenser son infériorité sociale et matérielle par sa supériorité spirituelle. *La Demoiselle au myosotis* peut être considéré, au fond, comme le roman d'un cas d'automystification, la tension étant issue d'une confrontation entre une vision chimérique du réel et le récit lui-même. Le livre offre un intérêt moindre sous son aspect de drame humain, l'accent étant posé sur l'évocation quelque peu pédante de l'ambiance de l'époque; nous assistons à de nombreuses discussions littéraires, philosophiques et politiques, on nous introduit dans des salons de bal, dans des cafés, des théâtres, nous suivons l'évolution d'une épidémie de choléra, participons aux séances de certains groupements politiques, etc. En tant qu'exercice d'adresse technique et d'habileté stylistique — *la Demoiselle au myosotis* est surtout un agréable et estimable passe-temps intellectuel.

ELENA IORDACHE-STREÏNU: « Păuna et ses enfants ». Ce roman massif constitue une réelle surprise en raison de son inactualité apparente. Par rapport aux tendances et directions de la prose roumaine contemporaine, *Păuna et ses enfants*, œuvre d'un tardif début, présente à première vue un air désuet. Roman du terroir, conçu à la façon tradi-

tionnelle, reconstitution monographique de l'existence d'une famille de paysans de la vallée du Motru, suivie le long des cinq premières décennies de notre siècle, *Păuna et ses enfants* est une tentative téméraire pour réhabiliter une typologie compromise par le banal. C'est Păuna, femme dominée par la passion de l'argent, qui est le pivot de cette vaste narration comptant près de 700 pages. Cependant l'héroïne n'est pas — dans le roman d'Elena Iordache-Streïnu — une incarnation de plus du paysan possédé par le démon de l'argent et rendu inhumain par son action dissolvante; c'est un symbole de la vitalité rudimentaire. L'enrichissement progressif de Păuna est une conséquence naturelle d'une extraordinaire adaptation au mécanisme de la vie sociale: l'héroïne refait point par point une expérience si vieille qu'elle est devenue une manifestation de l'instinct. L'auteur souligne avec beaucoup de finesse la transformation opérée en Păuna, au fil de son ascension sociale; ses aventures, le système de relations qu'elle réussit à nouer ne sont que l'expression de sa capacité de s'adapter parfaitement aux cadences qui dirigent la vie individuelle et sociale. Ample développement épique, le roman *Păuna et ses enfants* est une fresque de la vie paysanne, traversée par le sentiment de la force du destin.

AUREL DRAGOŞ MUNTEANU: « Le Scarabée sacré». Jeune essayiste cultivé et aux goûts raffinés, connu également pour son activité journalistique soutenue, Aurel Dragoş Munteanu a déjà publié deux ouvrages en prose, *Seuls* (roman — 1968) et *Après-midi anxieux* (nouvelles — 1967). Il marque un certain penchant pour les discussions d'idées, et ses romans pourraient presque passer pour des essais à personnages. *Le Scarabée sacré* nous propose une méditation sur la mort, les personnages étant plus importants par les idées dont ils sont les messagers et à l'architecture desquelles ils participent, par leurs aventures, que par eux-mêmes. Sa préoccupation pour la construction typologique a disparu, cédant la place au discours théorique; on peut dire à ce propos que *le Scarabée sacré* est, en dernière analyse, un livre sur la mort et la vie (cette dernière envisagée du point de vue de la sexualité et de la violence). Presque nécessairement, les personnages de ce pseudo-roman sont un thanatologue amateur (plus qu'un dilettante), Leon Bulgăreanu, qui passe lui-même par l'expérience accablante de la mort, et un homme de lettres, George Fotiade, obsédé par l'idée d'écrire un essai intitulé « Nostalgie de l'Asie », et initié en patristique. Le premier estime qu'on devrait écrire sur le frontispice de toutes les maisons les mots de l'Apôtre: « Nous mourons tous les jours ». Les hommes tendraient alors à se mouvoir avec la terrible lenteur des condamnés à mort, avec la faiblesse des malades incurables, avec la visible souffrance des désespérés. Le monde pénétrerait dans son après-midi, dans l'année qui suit l'après-midi, « quand la lumière ou la vision — peu importe le nom qu'on lui donne — naît encore de ses propres vides, et que le crépuscule ou la nuit n'ont pas encore imprimé leurs contours aux choses, ne leur ont pas encore donné vie, quand les objets vivent encore par eux-mêmes, mais où l'on pressent déjà l'obscurité naissante dans l'espace existant entre les vies». Parallèlement, George Fotiade fait l'éloge de la colossale fécondité de l'Asie. Mais, tout comme la vie, la mort est une intuition à laquelle on ne peut accéder que par degrés, individuellement; c'est à son lit de mort que Leon Bulgăreanu, récapitulant le sens de la vie, découvre le besoin de solidarité humaine. Mais dans l'ordre cosmique, sa fin ne signifie rien: en apprenant la mort de Leon Bulgăreanu, George n'aura aucune réaction rationnelle, il ne fera qu'émettre une interjection inarticulée.

CORNELIU ŞTEFANACHE : « Au-delà »; « Parallèles ». L'auteur est l'un de ces prosateurs qui se sont affirmés et imposés au cours de ces dernières années, non seulement par des performances artistiques, des virtuosités de forme, mais, en premier lieu, par la gravité des sujets qu'ils abordent. Déjà *les Dieux las* (1969) recommandait Corneliu Ştefanache comme l'un de ces écrivains dont on peut dire qu'ils sont les témoins et les juges de leur temps; roman d'une tentative dramatique de réintégration, de reprise des rapports avec le monde, rapports violemment détruits par l'un de ces vices typiques des époques de grands séismes historiques, *les Dieux las* fut le premier volume d'une série, où la question « Comment vivons-nous? » devait être renouvelée de façon obsédante. Les deux volumes de Corneliu Ştefanache — *Au-delà* et *Parallèles* — parus en 1970, continuent cette féconde investigation. *Au-delà*, qui raconte le transfert d'une accablante expérience morale, pèche, en quelque sorte, par excès d'artifices et de symboles; par contre, *Parallèles* peut être considéré comme l'un des ouvrages les plus remarquables de 1970. Corneliu Ştefanache nous prouve qu'il est un analyste très fin. Il explore les méandres de l'esprit avec les instruments d'un moraliste sévère, impitoyable. Le roman tout entier gravite — en tant que prétexte épique — autour de la mort d'une vieille institutrice, occasion de rappel d'une destinée, exemplaire par les épreuves traversées et, en même temps, motif d'examen, sous l'incidence du triste événement, d'autres portraits moraux — les quatre enfants et une sœur de la défunte. Pourtant, rien ne rapproche les personnages. Au contraire, tout les sépare, jusqu'au point d'interférence — le décès — qui demeure purement extérieur. Ainsi se trouve exposé le troublant tableau de gens aux sentiments atrophiés, fatigués d'avoir dû subir les fluctuations de l'histoire. Corneliu Ştefanache fait de ses personnages des êtres déformés par la chute dans le biologique, s'imposant délibérément un mobile extérieur, qui finit par les accaparer entièrement. La capacité de transcender le quotidien leur fait complètement défaut. La mère des quatre enfants, restée veuve de bonne heure, se soumet volontairement à une torturante vie de privations et d'inhibitions, prêtant l'oreille à un inaltérable « sens du devoir », qui exige qu'elle se sacrifie au bénéfice de ses descendants — ceux-là mêmes qui, plus tard, à sa mort, ne lui apporteront même

pas une fleur. Les autres personnages sont campés de la même manière: entre la volonté tyrannique, expression de la satisfaction de certains « idéaux » strictement matériels et le cri intime de l'être, s'ouvre un gouffre. Un extraordinaire déchirement intérieur macère invisiblement les personnages de Corneliu Ştefanache. Tout se consume dans les souterrains de l'âme, rien ne perce à la surface, les événements mondiaux extérieurs sont enregistrés mécaniquement, comme dans un état de somnambulisme. L'écrivain révèle de désolants paysages moraux ou de vastes incendies où se consument des énergies humaines mal orientées. *Parallèles* est un livre triste, d'individus contrefaits, sans espoir de salut, tournant indéfiniment en rond autour d'un point unique.

MIRCEA IORGULESCU

Critique

NICOLAE BALOTĂ: « Urmuz »; « Labyrinthe ». Avec l'ample essai de N. Balotă sur Urmuz (Editions Dacia, Cluj, 1970) le mythe de cette bizarre personnalité de la poésie roumaine de l'entre-deux-guerres acquiert une justification littéraire possible. Sans être un adepte de la critique « créatrice », l'auteur nous surprend cette fois par sa capacité d'invention dans l'étude du cas Urmuz. Dans la vision de Nicolae Balotă les écrits de Urmuz comportent une multitude de structures et de significations, de rapports et d'analogies. Une première structure, qu'il sépare de l'ensemble de l'œuvre, est celle du *portrait-destin*, genre aux apparences classiques mais aux intentions de parodie, par lequel Urmuz présente des « caractères essentiels ». L'auteur aurait créé, sous l'empire d'une obsession, celle « de la décomposition et de la dégradation », l'image de *l'homme-oiseau* et, en général, de l'homme-animal, dans un véritable bestiaire fantastique, ainsi que l'image de *l'homme-mécanomorphe*, expression de la dégénérescence de l'humain dans la vision de Urmuz. Les personnages se meuvent dans un espace limité qui est celui de la *pièce close*, dont ils cherchent en vain à sortir. Personnification de *l'homo-viator*, le héros de Urmuz, qui répète la condition humaine pascalienne de l'homme emprisonné, aspire aux espaces illimités. Cependant, l'obsession de l'évasion a pour cause l'appétit érotique, lequel se solde évidemment par un échec. Dans l'univers de Urmuz tout échoue. N. Balotă parle encore de son obsession sado-masochiste, de la *faute ignorée*, du *cadavre-vivant*, de la *transcendance vide*, de désacralisation de rites qui constituaient pourtant «un motif obsédant de sa fantaisie». Les écrits de Urmuz sont aussi une expression de la *critique sociale* car ils appartiennent, comme on le pensait aussi dans les milieux de l'avant-garde littéraire, à une littérature «de la révolte». La parodie de la science et la pédanterie pédagogique en sont également des dimensions caractéristiques. Enfin, la littérature de Urmuz est, si l'on peut dire, une «antilittérature», une *apocalypse de la littérature*. Urmuz fut, dit l'essayiste, l'un des premiers écrivains du XXe siècle à avoir tenté « une subversion de l'écriture ». A la fin de cette exégèse, Nicolae Balotă aurait pu s'exclamer à juste titre: « tel aurait pu être Urmuz ». A quelqu'un qui ne connaîtrait pas l'« œuvre » de cet écrivain, conçue et publiée entre 1920 et 1930 et rééditée depuis peu sous le titre de *Pages bizarres* (Editions « Minerva », 1970), l'essai de Nicolae Balotă pourrait laisser l'impression qu'il s'agit d'une œuvre de proportions importantes. Et pourtant, ces écrits vraiment bizarres ne totalisent pas plus de 50 pages. Dans son essai, parfaitement vraisemblable, Balotă a créé un écrivain et une œuvre parfaitement articulés, aux implications et aux significations inédites. Le culte de Urmuz, créé par une avant-grade en quête de points d'appui, dispose actuellement d'un édifice imposant. Le « Urmuz » de Balotă est la création d'une conscience esthétique moderne.

Peu de temps après l'apparition de l'essai *Urmuz*, Nicolae Balotă proposait à l'attention de la critique et des lecteurs le volume *Labyrinthe* (Editions Eminescu, 1970) qui représente son second recueil d'articles et d'essais critiques, le premier étant intitulé *Euphorion* (1969). Lecteur fervent, Balotă apporte, là aussi, une grande diversité de sujets et d'auteurs, à commencer par les écrivains roumains de l'entre-deux-guerres (Vasile Pârvan, L. Blaga, T. Arghezi, Ion Pillat, Gib Mihăescu, Rebreanu, Călinescu) et jusqu'à des livres et des auteurs de la littérature actuelle (Edgar Papu, Zaharia Stancu, Al. Dima, M. R. Paraschivescu, Mircea Ivănescu, etc.). Les écrivains étrangers occupent une place importante dans l'économie de ce volume. Citons Joyce, Saint-John Perse, Rilke, Pirandello, Mauriac, André Gide, John Keats, Firdousi, Petőfi, Julien Gracq, Max Frisch, Dürrenmatt. Evidemment, il n'est pas question de présentations complètes des écrivains susdits, mais de lecture conduite par certaines préférences. Outre quelques exercices, *Labyrinthe* est placé sous le signe d'une investigation dans la perspective des mémoires des auteurs respectifs ou d'autres ouvrages que le critique accepte comme ayant un caractère de confession, mais, surtout, sous le signe d'une attitude lyrique.

Les essais de Nicolae Balotă sont faits de commentaires littéraires, de réflexions philosophiques et de considérations théoriques étayés par des références abondantes à l'histoire de la culture et marqués d'une participation lyrique. Essentiellement homme de culture, Balotă assimile l'œuvre littéraire à travers des structures ou des éléments particuliers plus ou moins généralisés, et, rarement, pour leur valeur intrinsèque, même lorsqu'il s'agit d'auteurs et d'œuvres actuels, encore non consacrés par l'histoire littéraire. Ces interventions ne manquent pas d'intérêt lorsqu'elles se rapportent à un écrivain dont l'œuvre est déjà entrée dans le patrimoine des valeurs universelles ou lorsqu'elles ont pour objet la personnalité d'un écrivain.

ALEXANDRU GEORGE: « Le Grand Alpha ». L'essai consacré à Tudor Arghezi sous la signature d'Alexandru George (Editions Cartea Românească,

1970) met en vedette de façon inattendue un critique, encore presque inconnu, maître à part entière de ses moyens d'expression. Le ton sûr, la verve et l'attitude polémique, qui ne recule pas devant les risques, le langage critique adéquat et cultivé — tout ceci indique une personnalité prête à s'affirmer. L'intention avouée de l'auteur est de mettre en évidence le « drame personnel » d'Arghezi, qu'il considère comme « unique » dans la littérature roumaine. Les éléments de ce drame sont la longue phase de « début » avec la recherche d'une formule poétique personnelle, l'incertitude initiale des moyens littéraires, les avatars continuels de l'œuvre et les fréquents changements survenus dans la vie du poète. Le fait que Tudor Arghezi ait recherché un certain temps le silence du couvent est considéré par Alexandru George comme la manifestation d'une inquiétude existentielle: l'expérience monastique fut un moment décisif dans la formation du poète et détermina une métamorphose de sa poésie. Désormais, l'effort de connaissance, de recherche, devient le sujet fondamental de la poésie d'Arghezi et, en même temps, l'élément essentiel du drame du poète. La source de la création poétique réside en une « expérience spirituelle qui a échoué », dit le critique, et c'est là justement l'expérience monastique. Au-delà de l'intention avouée, Al. George semble s'être laissé entraîner par une certaine irritation devant le « silence », dont la critique entoure, selon lui, l'œuvre et le nom d'Arghezi. Le nouveau critique a la conviction que le poète a été un incompris dans la plupart des cas et qu'il a été contesté; après sa mort, il serait victime d'une injustice de l'histoire littéraire. Ainsi, l'étude d'Al. George est, au-delà de l'esquisse de certains points de repère dans l'œuvre arghezienne, un appel ardent à une réceptivité plus grande à l'égard de ce très grand poète.

NICOLAE MANOLESCU: « La Contradiction de Maïorescu ». Il convient de dire, d'emblée, que le premier mérite de ce livre, par lequel N. Manolescu répond, à son tour, à une question toujours actuelle, celle de la présence du critique Titu Maïorescu dans la culture roumaine, est d'avoir restitué à cette importante personnalité son autorité et sa valeur éthique. La contradiction que l'auteur indique dans le titre de l'ouvrage n'est plus celle que certains commentateurs avaient compris d'une manière simpliste comme une hésitation entre des idées généreuses et des idées nocives, mais le divorce existant entre la vocation d'une création absolue, que N. Manolescu attribue à Maïorescu, et l'attitude polémique, à laquelle l'oblige la réalité historico-littéraire. La contradiction acquiert ainsi une signification symbolique pour l'intellectuel roumain. Aussi bien, presque toutes les thèses de N. Manolescu sur la personnalité et l'œuvre de Maïorescu sont conçues en ce sens, explicitement ou implicitement, ce qui est pour une grande part dans l'intérêt suscité par l'ouvrage. La nouveauté du livre de Nicolae Manolescu réside dans un renversement de la perspective. Jusqu'ici, Maïorescu (et il n'est pas le seul) a été analysé du dehors et, dans la plupart des cas, dans ses seules manifestations extérieures. D'excellentes biographies et monographies lui ont été consacrées, dont celle, véritablement monumentale, de E. Lovinescu. Mais le livre dont nous parlons possède quelque chose de différent. La lecture de l'auteur vise, à tout moment, un double but. Celui de fixer, en partant de l'œuvre, la *biographie intérieure*, à travers laquelle il envisage simultanément ou ultérieurement l'œuvre. L'intention est de rester constamment sur le plan des « justifications intérieures » et de recomposer la « phychologie » de l'œuvre. Autrement dit, N. Manolescu met en relief avant tout la personnalité, en déplaçant les raisons d'agir de l'extérieur vers l'intérieur: nous ne devenons que ce que nous sommes, semble-t-il dire sans cesse entre les lignes. L'œuvre reste le seul document de la biographie et, en même temps, son expression. L'une justifie et vérifie l'autre. Un portrait intérieur en résulte. Maïorescu aspirait à la création absolue, impulsion fondamentale qui vise à se créer soi-même *par les autres:* talent polémique, peur de la solitude. Ces traits mettent en évidence le désir de l'auteur de se transposer dans l'époque de son héros, parfois en forçant la note ou en simplifiant les choses, selon une optique intempestivement psychanalitique. Au-delà des ressorts natifs, on trouve chez Maïorescu, comme chez toute grande personnalité, des ressorts d'ordre intellectuel, spirituel, idéologique, etc., qui impriment, en fait, la *direction* de ses actes, leur but. Le livre de N. Manolescu se développe, comme nous l'avons dit, sur deux plans. Celui de la biographie intérieure, et celui de l'analyse commentée qui sert de point d'appui à la biographie. A cette occasion, l'auteur polémise avec nombre d'interprétations antérieures. Ce qu'il met en évidence avec une vibrante adhésion c'est la grande force de communication de l'œuvre de Maïorescu, au-delà du « vieillissement » explicable de certains détails. La valeur spécifique du livre tient surtout au *lyrisme pathétique* de l'auteur, qui dresse à Maïorescu une « statue ». Car, avant tout, ce livre est un poème intellectuel, un éloge du créateur, du critique et du penseur que fut Maïorescu.

AL. PALEOLOGU: « L'Esprit et la lettre ». Le livre d'Alexandru Paleologu (Editions Eminescu) confirme la distinction intellectuelle et les remarquables possibilités d'expression de cet auteur, depuis longtemps familiarisé avec l'atmosphère recueillie des bibliothèques, possibilités qui ont déjà été mises en évidence avec une discrétion exemplaire, dans un certain nombre d'articles intermittents. S'il existe dans la littérature roumaine de nos jours des critiques que l'on lit avec plus d'intérêt, je ne pense pas qu'il y en ait beaucoup qui soient lus avec plus de plaisir qu'Al. Paleologu. Il est le critique qui invite à la lecture, d'abord, pour les vertus de son style et, ensuite seulement, pour les sujets qu'il choisit. Paleologu redécouvre pour soi et pour nous la lecture, en tant que nécessité intérieure, et l'écriture, en tant que confidence, en dehors de toute préoccupation « grave ». Les préférences de ses lectures vont à une gamme fort variée de « cas », choisis d'habitude parmi ceux qui n'invitent pas beaucoup à la tentation, qui sont oubliés ou passent inaperçus: « Frédéric Damé, critique dramatique », « Paradoxe sur Diderot »,

« Comment on joue le théâtre antique », « Le sujet du duel chez Camil Petrescu », « Maurois sur les classiques », « Notes sur El Greco », « Les peintures de l'église voïvodale de Curtea de Argeş », etc., sans pour cela ignorer les sujets toujours actuels: Caragiale et Eugène Ionesco, le théâtre de Lucian Blaga, la poésie de Ion Barbu. Doué d'une mémoire associative remarquable, il semble avoir écrit ses « confidences » surtout sous l'impulsion du désir d'établir une relation, de se situer par rapport à un tel ou tel autre plutôt que d'un désir de connaissance. Il y a là quelque chose qui nous rappelle la méthode comparatiste, si chère à Tudor Vianu, sans, cependant, le ton grave et doctoral et les rigueurs de méthode de celui-ci. Nous trouvons plutôt chez Al. Paleologu une sorte de goût de la digression érudite, une vocation des *entretiens*, aux dissociations fines et révélatrices, que conduit une intuition sans défaillance. L'affinité d'esprit avec Paul Zarifopol et Al. O. Teodoreanu — auquel il dédie un très beau portait (l'auteur possède un indubitable talent de portraitiste), et dont certains traits suggèrent parfois un autoportrait — ne peut pas échapper au connaisseur. Il y a dans le style de Paleologu une certaine note d'ineffable jeunese spirituelle, qui a le don de faire mouche, non seulement lorsqu'il parle des cafés bucarestois d'autrefois et des mœurs d'une certaine époque, mais aussi lorsqu'il nous entretient des notions de spécifique national et de tradition ou de la mort chez Eugène Ionesco.

AL. PHILIPPIDE: « Considérations confortables». Dans son volume paru aux Editions Eminescu, le poète et homme de lettres Alexandru Philippide rassemble plusieurs articles et études publiés dans la presse littéraire de 1928 à 1969. Comme la plupart des poètes de l'entre-deux-guerres (Ion Barbu, Lucian Blaga, Tudor Arghezi, Ion Pillat, etc.), Al. Philippide est intervenu dans le débat critique de certaines questions intéressant le phénomène littéraire en général ou dans le commentaire de l'œuvre de certains écrivains contemporains et classiques. Le présent recueil atteste un esprit d'observation attentif, qui ne pouvait rester indifférent à certains aspects littéraires inquiétants, comme, par exemple, la parution d'une certaine littérature plus que médiocre, qui pervertit le goût esthétique et aboutit à une confusion des critères de valeur. Citons en ce sens surtout l'article « La littérature filtrée » paru en 1929, c'est-à-dire un an et quelque après l'article bien connu « La poésie paresseuse » de Ion Barbu, où le poète-mathématicien lançait une attaque tout aussi violente. Philippide est intervenu aussi dans le problème fort discuté de la tradition et du spécifique national en littérature, proposant la solution d'un certain équilibre entre ce qu'il appelle « tradition classique », universelle par sa nature, quelle que soit son appartenance nationale, et la tradition littéraire nationale. « Une littérature meurt de trop d'isolement, dit Philippide. Elle meurt aussi lorsqu'elle ne peut pas dépasser le stade où les influences du dehors n'engendrent que des immitations stériles. » On remarque parmi ses contributions critiques concernant la création de certains écrivains contemporains, surtout les lignes écrites immédiatement après la parution du volume *Jeu second* de Ion Barbu qu'Al. Philippide salue parmi les premiers comme « la plus intéressante publication poétique depuis les *Mots assortis* d'Arghezi ». Mentionnons également les articles « Rebreanu et l'âme de la foule », « Une théorie roumaine de la culture » (L. Blaga), « Ion Pillat et la profondeur de la forme », « Eminescu ». En tant que l'un des meilleurs connaisseurs roumains de littératures étrangères et surtout des littératures française et allemande, Al. Philippide groupe dans ce volume une partie de ses études portant sur des écrivains étrangers: « Paul Claudel, païen et catholique », « Notes sur Maldoror », « Introduction à Rimbaud », « Friedrich Hölderlin », « L'Idiot », « Quelques propos sur Bernard Shaw ». En général, les *Considérations confortables* amènent un souffle évocateur caractéristique de l'atmosphère littéraire de l'entre-deux-guerres, avec ses problèmes et ses recherches, son idéal esthétique et ses polémiques toniques. L'auteur nous communique dans un langage simple, direct et souvent d'une haute tenue didactique des observations qui n'ont rien perdu de leur intérêt.

M. N.

VALERIU CRISTEA: « Interprétations critiques ». Esprit objectif et polémique, Valeriu Cristea a exercé son activité surtout en tant que chroniqueur littéraire. Son volume de début *Interprétations critiques* (Editions Cartea Românească, 1971) a réuni des appréciations des plus favorables. Groupant une série d'articles qu'il a complétée d'essais de littérature universelle (Swift, Dostoïevski, Italo Svevo, Virginia Woolf), il illustre la vocation de la jeune génération des critiques roumains d'un large horizon international, son appétit de connaissance des espaces les plus étendus de manifestation de la pensée artistique. En ce qui concerne la partie des commentaires s'inspirant de la littérature roumaine actuelle, il ne faut pas négliger le fait que Valeriu Cristea formule ses préférences et ses appréhensions à partir de la remise en cause d'une trentaine de livres. Il s'avère un diagnosticien qui « sent » dans chacune des œuvres analysées des organismes viables ou, au contraire, voués à l'oubli. En ce sens, il ne recule pas devant les opinions franchement négatives, même si parmi les personnes visées figurent des noms connus. C'est là un signe de sincérité, mais aussi d'acuité révélatrice. Valeriu Cristea est aussi percutant lorsqu'il exprime ses réserves sur le terrain des analyses classiques. Sous ce rapport il ouvre des horizons nouveaux dans l'exégèse d'Arghezi ou de Urmuz. Il mérite aussi d'être suivi dans l'hypostase de lecteur réfractaire aux conclusions hâtives. D'autre part, quelques textes plus étendus (ceux concernant Tchékhov, Sainte-Beuve, Kafka) nous présentent leur auteur comme un amateur de lecture réfléchi, échafaudant partiemment des arguments solides et des démonstrations méticuleuses. Formé à l'école du respect pour les grandes valeurs nationales et universelles, le jeune critique marque en permanence la nostalgie de la Valeur. Toutes ses constructions théoriques tendent à l'aventure d'une lecture supérieure et visent à dépister l'originalité. Pour affirmer les

droits de celle-ci, Valeriu Cristea a souvent recours à l'hyperbole et à l'ironie, faisant des volutes stylistiques éloquentes dans l'ordre de la psychologie de l'écrivain.

S. DAMIAN: «L'Entrée au château». S. Damian est un critique doué de la génération moyenne. Avec *l'Entrée au château* (Editions Cartea Românească) — le titre est une métaphore pour les états d'âme épiques — il aborde des aspects liés à l'évolution de la prose moderne. Très intéressantes d'ailleurs, les pages de ce volume surprennent, par exemple, des hypostases du tragique depuis Dostoïevski jusqu'à Kafka. Il fait des délimitations historico-littéraires pour mieux divulguer le psychique ténébreux d'écrits qui s'inscrivant dans ce contexte, appartiennent à Proust, Joyce, Malraux et Camus. Il établit des parallèles entre les prémisses théoriques et les états de fait de la prose roumaine. Pour définir leur sphère d'application, l'auteur soutient son plaidoyer par des arguments tirés d'une série de prosateurs contemporains consacrés ou débutants. Mettant en question la création de Mihaïl Sadoveanu ou de Liviu Rebreanu — pour ne mentionner que deux des romanciers roumains, les plus représentatifs de l'entre-deux-guerres —il prétend ne pas y déceler une dimension tragique. C'est là une opinion, évidemment, discutable. En échange, les jugements généreusement formulés et très bien argumentés sur les récents livres de Zaharia Stancu, Marin Preda, Al. Ivasiuc, N. Breban, Ion Biberi, sont fort pénétrants. Le critique dissocie là, avec beaucoup de subtilité, les différentes tendances de communication du réel, à partir d'une plate-forme esthétique commune. Vers la fin, il présente des fragments d'une monographie, en cours de préparation, consacrée à G. Călinescu. On sait que celui-ci n'a pas été seulement un brillant critique, mais aussi un prosateur éminent. S. Damian déduit de l'examen de son œuvre littéraire des conclusions très utiles concernant la dissimulation sceptique et satirique qui porte le tragique traditionnel à la rencontre du tragique pittoresque et hédoniste d'essence balcanique.

ION VLAD: « Entre analyse et synthèse»; « Découverte de l'œuvre». Ion Vlad est un familier de la théorie littéraire. Les deux livres qu'il a publiés en 1970 (*Entre analyse et synthèse* et *Découverte de l'œuvre*, Editions Dacia — Cluj) témoignent d'un intérêt orienté surtout vers les sujets de critique théorique d'actualité. Son premier ouvrage, divisé en trois sections, s'occupe sous le titre auxiliaire de « Convergence des critères », des résultats obtenus dans l'activité méthodologique par les professeurs d'esthétique et de littérature Mihaïl Dragomirescu et D. Popovici. (Il n'est pas inutile de rappeler que M. Dragomirescu a publié de 1928 à 1938, à Paris, son traité *la Science de la littérature*, bien reçu par Benedetto Croce et par le député Léon Brunschwig). L'examen du processus de la création conduit Ion Vlad à l'élaboration de solutions pratiques de recherche et à préciser les coordonnées pour une analyse structurale des œuvres. Le critique n'épuise pas dans ses commentaires les éléments controversés, il établit une hiérarchie et les définit du point de vue de leur valeur spécifique. Il envisage l'histoire littéraire comme une étude philologique, sociologique et esthétique et affirme qu'aucun des maillons de cette chaîne ne peut se dispenser de l'autre. Il est ainsi persuadé que Şerban Cioculescu a fait une expérience salutaire en prenant pour sujet la vie de I. L. Caragiale, qu'il éclaire à partir des sources de l'œuvre du grand auteur satirique. « La biographie — conclut Ion Vlad — reste l'histoire et l'étude morale des caractères exceptionnellement doués... » Avec son second volume, *Découverte de l'œuvre*, il complète la démarche esquissée dans son premier ouvrage. L'auteur se manifeste là comme un lecteur passionné et scrupuleux pour qui le déchiffrement définitif de l'œuvre implique un recours aux lumières de l'esthétique, mais aussi « la décomposition » critique du mécanisme qui en détermine la dynamique. Ce volume aussi est conçu en trois sections: « La recherche critique et ses points de repère théoriques », « Les valeurs de la culture », « Le destin des structures littéraires ». Ion Vlad qui est au courant des plus récentes contributions à ce sujet nous présente des essais succincts sur le roman, le reportage, les mémoires, etc., rédigés non seulement d'une manière qui témoigne d'une bonne information, mais aussi avec certaines prises de position. Parfois, la sobriété se convertit en rigidité, peut-être parce que l'auteur déteste la frivolité et qu'il évite la tache de couleur, l'allusion anecdotique pour accorder sa préférence à l'analyse exacte, au commentaire abstrait, à une terminologie accessible.

H. ZALIS

ECHOS

● L'année 1971 a marqué le 80e anniversaire de la naissance de l'éminent esthéticien, critique littéraire et sociologue marxiste hongrois de Roumanie, Gábor Gaál (mort en 1954), animateur des revues marxistes « Korunk » et « Utunk ». A cette occasion a eu lieu à Bucarest une réunion commémorative, organisée par l'Académie de Sciences Sociales et Politiques et par le Conseil des travailleurs de nationalité magyare de la République Socialiste de Roumanie. Les écrivains Eugen Jebeleanu et Joszef Meliusz ont parlé de la vie et de l'œuvre de Gábor Gaál.

● Dans les villes de Transylvanie Tîrgu Mureş et Reghin se sont déroulées des festivités pour commémorer le 150e anniversaire de la mort du rationaliste roumain Petru Maior, personnalité notoire du mouvement culturel connu sous le nom d'«Ecole transylvaine ». Historien, philosophe et précurseur de la linguistique scientifique roumaine, Petru Maior est surtout connu pour son ouvrage fondamental *Histoire de la première époque des Roumains en Dacie* (1812). Dans le cadre de ces festivités, la figure du grand érudit a été évoquée par les professeurs d'université Şerban Cioculescu, membre correspondant de l'Académie, Dumitru Păcurariu, doyen de la Faculté de Langue et de Littérature roumaines de Bucarest, Vasile Netea et par l'écrivain György Kovacs.

PRIX LITTERAIRES INTERNATIONAUX

Le Prix International « Gottfried von Herder » pour 1971 a été décerné à ZAHARIA STANCU, membre de l'Académie Roumaine, président de l'Union des Ecrivains de la République Socialiste de Roumanie.

Instaurés en 1964 par la Fondation « Freiherre von Stein » de Hambourg (R.F.A.) et par la Fondation « Johann Wolfgang von Goethe » de Bâle (Suisse), les prix « Herder », que l'Université de Vienne est chargée de remettre, ont pour but de couronner les personnalités les plus éminentes de l'Est et du Sud-Est européen qui se sont imposées à l'attention mondiale dans le domaine de la littérature, des beaux-arts ou de la science.

Venu se joindre aux poètes Tudor Arghezi (1965) et Alexandru Philippide (1967) sur la liste des lauréats du prix « Herder », Zaharia Stancu reçoit une reconnaissance académique internationale bien méritée. Aujourd'hui, les œuvres de Zaharia Stancu sont accessibles aux lecteurs de 31 langues (albanais, allemand, anglais, arabe, bahasa, bulgare, chinois, danois, espagnol, estonien, finlandais, français, grec, hongrois, hollandais, islandais, italien, japonais, persan, polonais, portugais, russe, serbe, slovaque, slovène, suédois, tchèque, turc, ukrainien, urdu et vietnamien). Elles ont été imprimées en différentes versions dans 35 pays d'Europe, d'Asie et d'Afrique, ainsi que des deux Amériques (Albanie, République Démocrate Allemande, République Fédérale d'Allemagne, République Arabe Unie, Argentine, Autriche, Belgique, Brésil, Bulgarie, République Populaire de Chine, Danemark, Espagne, Etats-Unis d'Amérique, Finlande, France, Grèce, Hongrie, Indonésie, Inde, Iran, Islande, Italie, Japon, Pays-Bas, Pologne, Portugal, Roumanie, Suède, Suisse, Tchécoslovaquie, Turquie, U.R.S.S., Uruguay, Vietnam, Yougoslavie.

C'est le poète roumain EUGEN JEBELEANU, membre correspondant de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie, qui, en 1971, fut le lauréat du prestigieux Prix international de poésie « Etna-Taormina ». Réuni à Catane sous la présidence d'honneur de Miguel Angel Asturias, Prix Nobel, le jury, composé d'un certain nombre de personnalités du monde littéraire italien (Giancarlo Vigorelli, G. Spagnoletti, E. Falqui, A. M. Ripellino, S. Battaglia, etc.), a décerné cette distinction à deux volumes de poèmes d'Eugen Jebeleanu, parus récemment en Italie : *Il sorriso di Hirochima e altri poemi* (le Sourire de Hiroshima et autres poèmes — traduits par Dragoş Vrânceanu et Elio Filippo Accrocca) et *La porta dei leoni* (la Porte des lions, en version italienne de Dragoş Vrânceanu et Roberto Sanesi).

Le Prix « Etna-Taormina » vient ainsi confirmer, une fois de plus, la large audience internationale des vers d'Eugen Jebeleanu, traduits jusqu'à maintenant dans de nombreuses langues telles que le français, l'anglais, l'allemand, le russe, l'espagnol, le portugais, l'italien, le hongrois, le bulgare, le serbe, le suédois, l'arabe, etc.) et édités en France, Belgique, Grande-Bretagne, Union Soviétique, République Démocratique Allemande, République Fédérale d'Allemagne, Autriche, Suède, Hongrie, Yougoslavie, Argentine, Brésil, Cuba, Italie, Bulgarie, République Arabe Unie, etc.

Le prix littéraire «Tormargana» pour 1971 vient d'être décerné au professeur d'université ALEXANDRU BALACI, membre correspondant de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie, directeur de la Bibliothèque roumaine de Rome. Fondé en 1958, ce prix italien a été accordé, jusqu'ici, à des personnalités marquantes de la culture européenne, dont Jean-Paul Sartre, Miguel Angel Asturias, Rafael Alberti, Salvatore Quasimodo, Cesare Zavattini, Giuseppe Ungaretti. On doit au professeur Alexandru Balaci plusieurs ouvrages touchant l'talie, parmi lesquels nous rappellerons la série de volumes d'*Etudes italiennes*, les monographies *Dante*, *Pétrarque*, *Machiavel* et un commentaire à la *Divine Comédie*.

CHRONIQUE DES IDÉES
CHRONIQUE DES IDÉES

Un grand révolutionnaire: Tudor Vladimirescu

par **HORIA URSU**

La Renaissance, la Réforme, puis l'explosion des idées du siècle des Lumières ont ébranlé les structures du Moyen Age européen, sans pour autant aboutir à la libération nationale des peuples et encore moins à leur libération sociale. Et si, dans certaines zones de l'Europe se levait l'aube de l'époque moderne, dans la plupart des pays de notre vieux continent le despotisme féodal essayait d'étouffer par la répression les mouvements de libération sociale et nationale. C'est la révolution française qui, vers la fin du XVIIIe siècle, allait ébranler les fondements anachroniques du régime social de la vieille Europe. Ensuite, les armées de la Révolution ont ouvert, malgré l'oppression napoléonienne, les verrous qui tenaient enfermées les aspirations de liberté des peuples.

Après la défaite de Napoléon les puissances conservatrices de l'Europe, réunies au fameux Congrès de Vienne, essaient de liquider et de freiner sur tous les plans et dans tous les pays du continent la prise de conscience des peuples et les transformations dans le sens du progrès social et national. Mais c'est une loi historique que les nations jouent un rôle essentiel dans le développement de l'humanité et de la civilisation et qu'il est vain de méconnaître leur existence. De l'Amérique du Sud où Simon Bolivar a brandi l'étendard du combat pour l'indépendance des colonies espagnoles, le brasier s'étend à l'Espagne, où le mouvement revendicatif est noyé dans le sang, avec l'aide des troupes françaises de « l'ordre » envoyées par la Sainte-Alliance, cependant qu'en Italie la politique de Metternich tend à étouffer le souffle révolutionnaire du mouvement des « carbonari ».

Dans le sud-est de l'Europe, l'agitation nationale et sociale n'est pas moins intense. Des mouvements de libération ont éclaté dans la zone carpato-danubienne, dans les Balkans et en Grèce (donc dans les régions dominées à l'époque par l'Empire Ottoman), en raison de l'âpre régime d'exploitation auquel sont assujettis les peuples de cette région et sous l'impulsion des espoirs ouvertement encouragés (du moins au début), en un soutien diplomatique éventuel de la Russie des tzars, qui visait l'affaiblissement de la puissance turque. C'est en vertu de ces espoirs que prend corps, sur le territoire même de la Russie, une organisation secrète nommée « Eteria », qui déclenche un massif mouvement de libération en Grèce, gagnant les Bulgares, les Macédoniens et les Serbes; c'est à l'Eteria que sera lié, dans le même contexte, le mouvement révolutionnaire de Valachie dirigé par Tudor Vladimirescu. Cependant, à la différence des révolutions de libération nationale d'Amérique du Sud et d'Amérique Centrale, ainsi que de toute une série de pays d'Europe, révolutions qui avaient un caractère politique prépondérant, le mouvement révolutionnaire de Valachie sera orienté d'emblée vers des revendications sociales, antiféodales, qui marqueront de leur empreinte les objectifs de la libération nationale. Depuis plus d'un siècle, la Valachie et la Moldavie étaient gouvernées par des princes, boyards et fonctionnaires de tout poil, issus de la haute société grecque du quartier de Constantinople nommé Phanar. Le pillage organisé du peuple roumain par ces éléments — devenus les instruments de l'exploitation ottomane — ont fait des « phanariotes » un fléau social et national qui venait s'ajouter à l'exploitation de type féodal exercée par les boyards autochtones, doublée par l'exploitation économique ottomane ou par les multiples guerres entre la Turquie, l'Autriche et la Russie, guerres qui avaient lieu sur le territoire situé entre les Carpates et le Danube. La situation sociale et économique du peuple

roumain était ainsi devenue si dure qu'un observateur anglais, W. Wilkinson, écrivait « il n'est pas de peuple plus opprimé par un gouvernement despotique et plus chargé d'impôts et de taxes que les paysans de la Moldavie et de la Valachie... aucun autre peuple ne supporterait avec cette patience et cette résignation apparente même la moitié des charges qui l'accablent ».

Le mouvement révolutionnaire de 1821 allait cependant prouver que la patience de ces paysans avait des limites et que ces limites avaient été atteintes. C'est pourquoi, les paysans demanderont par la voix de Tudor Vladimirescu « justice et liberté », l'extermination des « malfaiteurs », des tyrans qui les ont pillés à tel point qu'ils sont « plus nus que les morts dans leurs tombes ».

Les traités et les synthèses concernant l'histoire de la Roumanie, ainsi que les monographies récentes concernant la révolution de 1821 dues à Andrei Oţetea, de l'Académie, et au professeur Emil Vîrtosu, décrivent la situation avant la révolution, le déroulement de celle-ci, ses conséquences et ses échos de façon circonstanciée. Conduite par ce révolutionnaire décidé à se battre qu'était T. Vladimirescu, le mouvement de 1821 de Valachie a ouvert en Roumanie, malgré son échec final déterminé par l'intervention armée étrangère et par les atermoiements de ses dirigeants, la voie des temps modernes.

La région roumaine appelée Olténie (et que parfois les étrangers appellent la Petite Valachie) a été dès l'aube de l'histoire le théâtre d'un dur combat pour la liberté; c'est en partie pourquoi, dans cette région, les paysans avaient réussi à échapper aux servitudes féodales. C'est d'une pareille famille de paysans libres que naquit vers 1770 Tudor Vladimirescu, dans le village de Vladimiri, du district de Gorj. Les paysans de Vladimiri menaient une vie caractéristique pour ce genre de petits propriétaires fonciers pratiquant l'agriculture et l'élevage — hommes courageux, entreprenants et énergiques, surtout lorsqu'il s'agissait de lutter contre les abus de toute espèce. Car les « Vladimireşti », comme la plupart des habitants des villages valaques, devaient apprendre dès l'adolescence à se défendre contre les oppresseurs et les pillards autochtones et étrangers; c'est pourquoi ils se familiarisaient dès l'enfance avec le maniement des armes qui étaient à leur portée. Ceci explique, par ailleurs, pourquoi durant la guerre russo-turque de 1806—1812, l'armée russe put recruter, en Olténie surtout, de braves volontaires — nommés « pandours ». Tudor Vladimirescu était l'un de ces « pandours » et, s'étant distingué, il commandait à la fin de la guerre un corps de 6000 hommes et avait été promu officier de l'armée russe et décoré de l'ordre de « Saint Vladimir ». Institution militaire semi-permanente, ayant de vieilles traditions au Banat et en Hongrie — le corps des « pandours » représentait à l'époque le seul élément d'une armée nationale roumaine, au sein de laquelle Tudor devint fort populaire non seulement par sa bravoure mais aussi par les nombreuses preuves d'attachement désintéressé qu'il avait données aux masses populaires.

Après la guerre, Tudor occupe les fonctions de sous-préfet à Cloşani, puis il se voit accorder un titre de noblesse, celui d'écuyer, le plus bas de la hiérarchie. Cependant, il se sent de plus en plus menacé en raison de sa participation à la guerre contre les Turcs, ainsi que pour ses actes de plus en plus ouvertement hostiles aux autorités. Finalement, en 1814, à l'occasion d'un voyage d'affaires à Vienne, Tudor prend contact avec la colonie grecque qui voit renaître ses espoirs en un démembrement de l'Empire Ottoman et en la libération de la Grèce. Il semble — d'après des témoignages contemporains — qu'il ait été reçu par le comte de Capodistria — futur ministre russe des Affaires étrangères, grec lui-même et fervent partisan de la libération de la Grèce. Quoi qu'il en soit, le ministre plénipotentiaire du tzar an Congrès de Vienne, le comte de Nesselrode, intervient auprès du comte de Stackelberg — ambassadeur de Russie à Vienne, pour que Tudor reçoive un passeport russe qui lui confère un libre accès aux Etats d'Autriche. Il souligne à cette occasion que « les mérites du protégé Vladimirescu pendant la guerre ont été portés à la connaissance du tzar et que, conformément à sa demande, il sera indemnisé ».

A peine rentré chez lui, Tudor apprend que la garnison ottomane de l'île d'Ada-Kaleh sur le Danube a pillé plusieurs régions d'Olténie, y compris sa propre maison de Cerneţi, où se trouvait toute sa fortune. Opposant actif à la domination ottomane, Tudor a ainsi l'occasion de constater une fois de plus les dommages causés par les déprédations turques. On remarque dans sa correspondance de l'époque une implacable volonté de se venger. Cependant, ce genre de malheurs se conjugait avec une cruelle exploitation seigneuriale qui déterminait une migration massive de la population rurale, et cela avait l'air de ne jamais devoir finir. Tudor en était conscient, il faisait son possible pour y porter remède, par des interventions légales auprès des instances judiciaires, mais il n'arrivait à rien et son amertume grandissait, sa volonté de combattre s'affermissait.

Durant cette période de sa vie, Tudor ne perdit pas le contact avec les « pandours » renvoyés dans leurs foyers, avec les capitaines de « haïdouks » — ces justiciers légendaires du peuple opprimé — mais aussi avec d'autres représentants des catégories sociales qui souhaitaient un changement de régime: artisans, bourgeois, petits nobles et même certains éléments progressistes de la haute noblesse et du clergé.

Entre temps, l'Eteria s'était constituée à Odessa. Une propagande intense, canalisée par les offices consulaires russes dans presque tout l'Est et le Sud-Est européen, se trouvant sous la domination turque (les consuls étaient presque tous d'origine grecque), tendait à accréditer la conviction générale que le mouvement de libération nationale grec était soutenu par le tzar lui-même. Tudor Vladimirescu partageait cette conviction lorsqu'il se rallia à l'Eteria, et à l'objectif proposé par les statuts de la société, celui de délivrer les peuples subjugués par l'Empire Ottoman. En Moldavie aussi bien qu'en Valachie les boyards d'origine grecque et une partie des boyards roumains partisans de l'indépendance nationale rejoignaient l'Eteria que dirigeait Alexandru Ipsilanti, fils d'un ancien prince phanariote de Valachie, devenu général de l'armée russe et aide de camp du tzar Alexandre I-er. En janvier 1821 Alexandru Ipsilanti passa en Moldavie, donnant ainsi le coup d'envoi du mouvement. Alexandru Şuţu, le prince-gouverneur de la

THEODOR AMAN: *Tudor Vladimirescu* (huile)

Valachie, un grec phanariote lui aussi, était à l'agonie. Une sorte de conseil de régence fut constitué sous le nom de « Comité de protection », formé des grands boyards Grigore Brâncoveanu, Grigore Ghica et Barbu Văcărescu, tous trois affiliés à l'Eteria, qui signe un accord en vertu duquel Tudor était chargé d'appeler « le peuple aux armes » en Olténie.

Tudor quitte aussitôt Bucarest et, dès son arrivée dans son pays natal, il réunit une « Assemblée du Peuple ». Il vise non seulement l'indépendance politique du pays mais aussi la réalisation des aspirations populaires de « justice et de liberté », ce qui signifie en fait l'égalité de tous devant la loi et l'abolition des privilèges féodaux.

Tudor Vladimirescu va tirer parti des circonstances et de la liberté d'action accordée par l'Eteria pour servir ses desseins. Rassemblés à Padeş en Olténie, à l'appel de Tudor, des milliers de révoltés ont écouté sa proclamation à « tout le peuple roumain », sans distinction de nationalité, de langue ou de religion, et qui était dirigée contre les oppresseurs de toute espèce. La proclamation, qui avait un caractère social évident, fait en quelques phrases suggestives et sévères le procès du régime et justifie le soulèvement révolutionnaire: «... Aucune loi ne peut interdire à l'homme de répondre au mal par le mal! Lorsqu'un serpent vous barre la route on le frappe avec un bâton pour sauver sa vie... Alors combien de temps allons-nous souffrir encore que ces monstres qui nous dirigent, prêtres et politiciens, se nourrissent de notre sang? Combien de temps encore serons-nous leurs esclaves?... Ainsi donc, frères, venez tous ensemble, rendre le mal pour le mal, pour notre plus grand bien! »

A partir de ce moment, le caractère profondément social du mouvement révolutionnaire dirigé par Tudor ainsi que son divorce d'avec l'autorité exercée par les boyards commencent à prendre corps; en ce qui concerne l'Eteria, Tudor Vladimirescu adoptera une attitude de prudente expectative.

Il marche sur Bucarest à la tête d'une armée populaire disciplinée, non sans laisser quelques points fortifiés en Olténie pour ménager ses arrières contre une éventuelle invasion turque. Des milliers de révoltés se joignent à lui en cours de route. Alexandru Ipsilanti se trouve en Moldavie avec plusieurs milliers d'« éteristes », sans argent, mais nourrissant l'espoir d'une intervention russe, et ayant la possibilité, au besoin, de requérir des subsides et de recruter des volontaires dans les deux principautés roumaines. Instruit de la marche de Tudor, Ipsilanti se hâte de gagner lui aussi Bucarest.

Mais voilà qu'Alexandre I-er désavoue officiellement au Congrès de la Sainte-Alliance, à Leibach, l'action de l'Eteria, laissant ainsi à l'Empire Ottoman les mains libres pour « rétablir l'ordre ». Tudor et Ipsilanti apprennent la nouvelle alors qu'ils ont déjà installé leurs camps à proximité de Bucarest, respectivement à Cotroceni et à Colentina.

Arrivé le premier (le 16 mars 1821), Tudor est décidé, en raison de la fuite en Transylvanie de plusieurs boyards, à liquider ceux qui sont restés à Bucarest. Puis il renonce à ses intentions de peur de retrécir la base de son mouvement et pour préserver le pays d'une guerre civile ou d'une intervention militaire ottomane. Il adresse une proclamation aux habitants de la capitale et une autre aux paysans, sollicitant leur participation aux dépenses de l'« Assemblée du Peuple », et les dispensant dès lors des servitudes féodales. Nombre de mesures administratives de celui que le peuple appelait maintentant « le prince Tudor » auraient pu porter des fruits, si Alexandru Ipsilanti, apparenté aux grandes familles seigneuriales aussi bien phanariotes que roumaines, et qui se considérait comme l'autorité suprême en Valachie, n'avait à son tour donné des dispositions sur le plan politique, social et administratif qui contredisaient non seulement les décisions de Tudor, mais les objectifs mêmes du mouvement révolutionnaire roumain. Les divergences entre les deux mouvements ne cessent de s'aggraver, ce à quoi contribuent les intrigues des boyards réactionnaires.

Faisant écho aux événements de Valachie, de nombreux mouvements paysans sont signalés en Transylvanie et en Moldavie. Cependant ils n'ont qu'un caractère local et sont aisément réprimés par les autorités. Les serfs de Transylvanie ont surnommé Tudor « le petit prince Todoraş ».

Tudor Vladimirescu avait demandé au Congrès de la Sainte-Alliance réuni à Leibach une motion favorable à l'action révolutionnaire qu'il dirigeait. On lui opposa un refus méprisant, qui disait entre autres: «... En Valachie comme à Madrid, à Lisbonne et à Naples, une poignée de soldats fauteurs de désordre, cherche à saper l'Empire (ottoman — n. de la réd.) favorisant l'anarchie. Ici comme là-bas, les révolutionnaires veulent s'emparer du pouvoir et exécuter leurs plans subversifs, en gardant toutes les apparences d'un respect profond pour l'autorité du Sultan. Les puissances alliées sont décidées à ne pas traiter avec eux et à s'opposer au progrès du mal... » Voilà donc que la Sainte-Alliance chrétienne étendait le principe de la « légitimité » à l'Empire Ottoman, sanctionnant la répression exercée contre les mouvements de libération des peuples asservis. Pour comble, le tzar Alexandre retire officiellement la décoration qu'il avait accordée à Tudor, le rayant par la même occasion de la liste des « protégés » impériaux.

La situation est devenue très difficile et, par certains aspects, paradoxale. Ipsilanti ne s'est pas décidé à franchir le Danube pour combattre les Turcs, comme il l'a promis, en échange il s'érige en prince de Valachie; les Turcs franchissent le Danube se dirigeant vers Bucarest, tandis que Tudor, qui avait pourtant traité avec eux, se voit menacé aussi bien par les Turcs que par l'Eteria et les boyards.

Devant les armées turques, Ipsilanti se retire dans la zone des Carpates méridionales et Tudor dirige sa retraite vers l'Olténie. Les boyards et l'Eteria intriguent pour isoler Tudor de l'« Assemblée du Peuple » et surtout des capitaines de « pandours » (et y réussissent en partie). En mai 1821, Tudor Vladimirescu, tombant dans un piège de l'Eteria, est assassiné à Goleşti.

Après l'assassinat de son chef, le mouvement va vers le déclin et la désagregation. En dépit de la résistance héroïque de certains détachements de « pandours », fidèles aux idéaux de la révolution, les troupes ottomanes « pacifient » le pays par le feu et par le glaive. Une partie des capitaines des «pandours » sont pris et exécutés, d'autres partent en exil, se réfugiant en territoire autrichien (le 7/19 juin 1821, les troupes d'Ipsilanti subissent à leur tour une défaite décisive à Drăgăşani-Olt).

L'épopée du mouvement révolutionnaire de 1821 a laissé, de même que la figure de son chef, des traces ineffaçables dans le souvenir et l'âme du peuple roumain. Tudor est entré dans la légende. Sur tout le territoire habité par les Roumains, de nombreuses chansons et ballades évoquent le « pandour » de Vladimireşti, comme un martyr de la liberté, son nom est lié aux aspirations séculaires de justice sociale et de liberté nationale. A son tour, la littérature cultivée d'évocation historique, depuis celle qui fut la contemporaine

des événements en question et jusqu'aux poètes de 1848 (Cezar Bolliac, Grigore Alexandrescu, Dimitrie Bolintineanu, etc.) et aux écrivains de nos jours (souvenons-nous entre autres du roman *le Pandour* de Bucura Dumbravă — 1921, du drame en cinq actes *Tudor de Vladimiri* de Mihnea Gheorghiu — 1955, du poème du même nom de Mihu Dragomir — 1954 ou de la trilogie-fresque *Jours et nuits de tempête* de B. Iordan — 1961) ont trouvé une source d'inspiration abondante dans le mouvement de Tudor Vladimirescu.

L'écho des événements et des buts généreux de ce mouvement ne s'est pas éteint avec la répression; bien au contraire, tous les soulèvements antiféodaux qui eurent lieu les années suivantes et qui ont culminé avec la révolution de 1848 ont trouvé en Tudor Vladimirescu un exemple à suivre et un stimulant. Le grand révolutionnaire roumain Nicolae Bălcescu soulignait que l'esprit national et patriotique qui animait les combattants de 1848 avait emprunté une « grande force » à la révolution de 1821 et que « le parti national » « prenait sur lui de continuer le programme de la révolution de 1821, de réaliser entièrement les aspirations et les revendications populaires », en précisant cependant ses objectifs sociaux et nationaux.

Le mouvement de Tudor Vladimirescu s'inscrit ainsi comme une page glorieuse dans l'histoire des traditions révolutionnaires du peuple roumain.

Le Rôle de la critique littéraire

par PAUL GEORGESCU

Qu'il existe des artistes qui, dans la solitude, se figurent que c'est eux-mêmes qu'ils expriment et nul autre, qu'ils créent des Oeuvres à partir de rien, et qu'ils ne s'adressent à personne, et même qu'ils ne disent Rien à Personne, que de tels artistes ont existé, qu'il en existe encore? Pourquoi pas, au fond? ! Mais quand ce Solitaire apporte son Oeuvre à une maison d'édition, qu'il la fait imprimer, distribuer dans les librairies et les bibliothèques pour qu'elle parvienne à des centaines, à des milliers, voire à des centaines de milliers de lecteurs, alors, aussi « absurde» et ontologiste que soit ce Créateur, il ne peut plus prétendre qu'il ne s'adresse à personne, qu'il n'a Rien à dire, à Personne, puisque son acte individuel est devenu collectif et social, — à moins de tricher. Car, pour appeler les choses par leur nom, dans la zone trouble de la création agnostique, de l'absurde et de la mystique, la limite entre stupidité et escroquerie est bien mince. Tant que le « Psychopompe» garde son « Cosmoïde» dans son tiroir, il lui est loisible de s'imaginer dans la posture de porte-parole de l'Absolu, etc.; en publiant son Oeuvre, l'écrivain accomplit un acte social et il n'est que normal que la société réagisse à sa manière. Si l'on accepte la prémisse élémentaire que la publication d'un livre annule *ab initio* l'idée que ce livre pourrait ne Rien exprimer (ou exprimer le Néant) — hypothèses aussi avilissantes l'une que l'autre pour le cerveau humain — il faut bien constater que ce livre exprime quelque chose, que l'écrivain, à la vérité, s'est senti obligé (intérieurement) d'exprimer quelque chose, de transmettre quelque chose à autrui. Par conséquent, l'obligation de la critique littéraire, en tant qu'organisme responsable et spécialisé de la société, est d'établir quel est ce « quelque chose», le message, ou les idées, qu'un individu a senti la nécessité intérieure absolue de transmettre à ses semblables, d'aujourd'hui et de demain.

Je ne développerai pas ici l'idée tout à fait élémentaire qu'un critique, et particulièrement un critique marxiste, ne peut pas se permettre d'homologuer toutes les sociétés, quelles que soient leur structure sociale de classe, l'époque historique, la tradition nationale, qu'il ne peut envisager un Lecteur absolu, un Lecteur abstrait, non déterminé et non défini ni par l'âge, ni par la culture artistique, ni par ses nombreux antécédents sociaux et psychologiques, parce qu'il y faudrait des statistiques et des analyses sociologiques et psychologiques. Mais c'est justement sur ces différences d'âge, de culture, d'intelligence, de sensibilité et de formation artistique qu'est fondée la conception de la culture socialiste roumaine qui laisse aux styles et aux modalités artistiques leur pleine liberté de développement — ce qui n'exclut point la confrontation théorique; liberté ne signifie pas apathie, aboulie, indolence idéatique. Je n'insisterai pas non plus, ici, sur un autre problème — d'une extrême importance par ailleurs, et directement lié à la question même de la communication, de la signification de l'œuvre —, celui de l'accessibilité de la littérature. L'accessibilité est justement une fonction du degré de développement culturel et artistique d'une certaine catégorie de lecteurs, aussi ne peut-elle être établie par rapport à un seul élément, à une seule donnée; l'accessibilité est avant tout délimitée par le rapport entre le contenu d'un livre et sa propre expression. Il est vrai qu'au cours de la sixième décennie de la littérature roumaine du XXe siècle ont paru des romans

schématiques qui se réclamaient du réalisme, mais qui étaient loin de l'être, parce qu'ils escamotaient les problèmes réels, les affrontements authentiques. Au cours de la décennie suivante, les mêmes auteurs parfois, ou d'autres non moins schématiques, déformant tout autant la réalité, ont essayé de cacher leur pauvreté intellectuelle et leur facilité derrière des techniques « compliquées». Les textes abscons et abyssaux ne méritent, certes, pas le qualificatif de littérature « difficile», surtout parce qu'il s'agit de sous-produits littéraires ou de pseudo-littérature. Naturellement, ce n'est pas là l'élément caractéristique de la décennie respective. Comment écriront les sans-talent est en outre un problème rien moins que passionnant. Nous ne saurions certes pas applaudir les critiques et surtout les écrivains, dont les informations et la sensibilité se sont arrêtées à la fin du siècle dernier alors que nous approchons de la fin de celui où nous vivons, et qui voudraient faire revivre des formes d'expression que la culture a épuisées depuis près d'un siècle. Les techniques d'emprunt, les complications stériles ne sauraient se soustraire à la banalité, à la superficialiaté et au manque de substance inévitablement caduc. A la vérité, il est nécessaire que l'expression soit aussi claire que possible, qu'elle se rapporte au contenu, et le devoir de ceux qui en sont capables est de produire une littérature riche d'idées, vraie et dense, au risque d'obliger certains lecteurs à mettre un peu l'intelligence à contribution, parce que la littérature n'est pas seulement une distraction, ou un tranquillisant, ni un journal sportif. Nous vivons une époque exceptionnelle, qui a droit à une littérature et à un art d'exception.

Sans négliger le problème du style, de la facture, il ne faut pas oublier que c'est surtout le contenu qui importe. Les critiques marxistes s'abstiennent d'engager la discussion avec ceux qui professent que l'œuvre littéraire trouve sa finalité en elle-même, parce qu'elle est belle en soi et pour soi, à l'instar d'une rose ou d'un ruisseau de montagne écumeux, parce que ni la rose ni le ruisseau écumeux ne sont en eux-mêmes porteurs de significations (les significations c'est nous, les hommes, qui les conférons), cependant que l'œuvre artistique — et l'œuvre littéraire en particulier — *porte en elle-même ses propres significations* et ces significations on peut les *découvrir*, les dévoiler et non pas les *accorder*, les attribuer. D'autres esthétiques, un peu plus évoluées, un peu moins « ontologistes», jettent — apparemment — un pont vers la conception marxiste, mais dans l'intention de reprendre avec les deux mains ce qu'ils ont donné avec une seule. Ces « esthétisants» considèrent qu'un écrivain peut être — pourquoi pas? — un homme politique, mais à ses moments perdus, et sans que son attitude civique « contamine» l'Art. Mieux encore, écrivent-ils, il existe aussi, mais pas souvent, des œuvres à thèse « sauvées» par le talent. Eh oui ! Dante, Gœthe, Eminescu ont été des poètes philosophes, voire politiques, mieux encore, les ouvrages de certains philosophes moralistes, et même (!) ceux de certains hommes politiques sont devenus — grâce à leur talent — des œuvres littéraires de valeur. Et ils reconnaîtront — car il n'en saurait être autrement ! — que la littérature européenne occidentale d'après guerre, par exemple, dans ce qu'elle a de plus caractéristique, est une littérature à tendance. Mais, s'empressent d'ajouter ces candides, ces puristes, non seulement la tendance ne saurait remplacer le talent, mais encore elle pourrait en quelques sorte lui nuire; et c'est pourquoi l'écrivain ne devrait mêler à l'Oeuvre ni l'observation sociale, ni la philosophie, et surtout pas la politique. Mais, ajoutent ces représentants de l'idéologie bourgeoise — car les bourgeois, quand ils ne sont pas sentimentaux et idylliques, sont à tout prix spiritualistes et fort adeptes de la sublimation — si l'écrivain a commis de pareilles erreurs (et il paraît qu'on ne saurait écrire ni roman ni pièce de théâtre sans cela...), eh bien, il convient alors que le critique soit pudique et fasse semblant de ne pas remarquer les idées, mais seulement l'esthétique « pure» ! Là, les choses se compliquent parce que, des ouvrages surabondants des esthéticiens bourgeois, des espèces les plus variées, il ne résulte point qu'ils sachent eux-mêmes ce que signifie l'esthétique « pure», ce qui reste d'une œuvre quand on en a « extrait» l'élément social, historique, politique, philosophique et... psychologique. Il est vrai que ces esthètes ne sont pas aussi pudiques qu'ils le prétendent et tiennent suffisamment compte des idées politiques, de façon ou d'autre, toujours est-il que les livres irrationalistes, mystiques, antisocialistes sont en même temps « abyssaux», et « mythiques» et « touchés par la grâce», cependant que les autres, qui font état d'idées contraires, n'ont pas de valeur, n'ont pas de valeur littéraire ! Peut-être est-ce l'effet du hasard, de l'absurde? !

Nous n'avons pas l'intention de nous occuper ici de l'esthétique idéaliste dans ses nombreuses variantes et tactiques, nous voulons seulement retenir une idée qui, parfois, indirectement, aujourd'hui encore, ne reste pas sans écho. Je crois que c'est une erreur que de discuter avec les partisans de l'esthétisme s'il est bon ou non qu'une œuvre ait une tendance, si, ayant une tendance, elle gagne sur le plan civique ce qu'elle perd sur le plan esthétique, etc. C'est se situer d'emblée sur le terrain vaseux de l'esthétisme. Nous partons du principe que la tendance n'est pas une option esthétique, un point du programme d'une école artistique, elle n'est ni l'effet d'une convention civique ni l'expression des idées humanistes ou humanitaires de l'artiste, ni le résultat d'un avis bénin ou sévère. Non. La tendance est dans l'œuvre, elle lui est *immanente*, elle est son essence même; autrement dit, il est tout aussi impossible de réaliser une œuvre sans tendance qu'une œuvre sans expression ! De bonne ou de mauvaise foi, l'écrivain peut être — ou croire qu'il est — apolitique, aphilosophique, acéphale, mais il a beau se vouloir neutre et le proclamer, s'efforcer de produire de l'art « pur», il ne saurait y réussir, car, ainsi qu'il a été dit plus haut, la tendance est immanente à l'œuvre. Notre propos n'est pas de soutenir la littérature à thèse, bien qu'elle ait produit des œuvres excellentes. Nous nous bornerons à renvoyer le lecteur à C. Dobrogeanu-Gherea, le critique roumain qui a nettement établi la différence existant entre « Thèse» et « Tendance» dans l'art. Dans les « Cahiers philosophiques» Lénine écrivait que l'« Idée est plus simple que le phénomène», la tendance est indubitable-

ment plus simple que l'œuvre, mais il est non moins certain que l'idée est contenue dans le phénomène, qu'elle n'existe pas en dehors de lui et que faire une distinction (entre l'idée et le phénomène, entre la tendance et l'œuvre) est une opération purement théorique. De même qu'on a différencié la Thèse de la Tendance, il faut faire une distinction entre la Tendance (qui est une composante nécessaire de l'œuvre) et le Message, qui est bénévole et explicite ! La sphère de la tendance est plus grande que celle du message, et non seulement l'absence du message (explicite) ne signifie pas l'absence de la tendance, du contenu, mais, dans certains cas, le message (la tendance explicite, la thèse) peut être infirmé (partiellement) par le contenu, par la tendance *implicite.* Voilà pourquoi le critique marxiste, sans ignorer l'absence du message) ou de la thèse) ou sa présence, les opinions plus ou moins explicites sur la société et l'art (le cas échéant), concentrera cependant son attention sur la tendance *implicite* de l'œuvre, sur la tendance décisive. A supposer que l'écrivain affirme qu'il n'a l'intention de transmettre aucun message, qu'il est apolitique et ne se soucie que d'esthétique, le critique après en avoir pris note, procédera sans se troubler à l'analyse marxiste du texte, et découvrira forcément la tendance socio-politique qu'il implique, l'idée dans le phénomène.

Pour être plus précis, nous nous reporterons à la lettre justement célèbre — adressée par Engels à Madame Harkness. Engels écrivait: « Je suis loin de considérer comme une faute le fait que vous n'avez pas écrit un roman purement socialiste (...) pour proclamer les vues sociales de l'auteur. Je n'ai jamais pensé à cela. Plus les vues sociales et politiques de l'auteur demeurent cachées, mieux cela vaut pour l'œuvre. (Et voilà la condamnation de la littérature à thèse — note de l'auteur). Le réalisme dont je parle peut se manifester même contre les vues de l'auteur». Voilà qui est extrêmement clair! Vient ensuite la non moins célèbre analyse de l'œuvre de Balzac, dont nous retiendrons ceci: « Il va sans dire qu'au point de vue politique, Balzac était un légitimiste; son œuvre vaste est une lamentation ininterrompue sur l'inévitable décadence de la haute société; sa sympathie tout entière va à la classe condamnée à disparaître. Mais malgré cela — sa satire n'est jamais plus mordante, son ironie jamais plus caustique que lorsqu'il met en scène justement ces hommes et ces femmes pour lesquels il a une si profonde sympathie — les nobles.» Et Engels conclut par ces mots lourds de sens: « Le fait que Balzac fut ainsi obligé d'agir contre ses propres sympathies et contre ses préjugés politiques, qu'il ait reconnu la nécessité de la disparition de ses chers nobles qu'il décrivait d'ailleurs comme des gens qui ne méritaient pas un sort meilleur; le fait qu'il ait reconnu les véritables hommes de l'avenir là où on pouvait réellement les trouver à l'époque — voilà ce qui, selon moi, constitue l'un des plus grands triomphes du réalisme et l'un des plus merveilleux traits de caractère du vieux Balzac. « Rappelons encore la non moins célèbre analyse faite par Lénine, de l'œuvre de Tolstoï considérée en tant que miroir de la révolution russe, miroir en dépit des idées « tolstoïennes». Toutes proportions gardées, prenons dans la littérature roumaine l'œuvre de Matéï Caragiale qui, en dépit de sa « lamentation ininterrompue sur l'inévitable décadence de la haute société», et dont « la satire n'est jamais plus mordante, l'ironie jamais plus caustique, que lorsqu'il met en scène justement ces hommes et ces femmes pour lesquels il a une si profonde sympathie — les nobles», dans le cas présent, les « véritables hommes du monde».

Nous avons mentionné ces études géniales, si souvent citées, car il en résulte nettement qu'aussi bien pour Engels que pour Lénine, non seulement le message (la thèse explicite) de l'écrivain ne coïncide pas obligatoirement avec la tendance implicite, profonde du texte, mais encore qu'elle peut la contredire, soit partiellement, soit essentiellement. C'est ce qui s'est produit, par exemple, pour Zola, lequel, dans son « Roman expérimental» a émis cette théorie que l'écrivain doit conserver l'attitude d'un observateur à l'égard des questions sociales, mais qui, en fait, a milité sur des positions démocratiques, aussi bien comme citoyen que — et surtout — comme écrivain. Il ne faudrait pas en conclure que le message est dénué d'importance — il a évidemment son importance — mais que le critique marxiste doit aller *plus loin* dans l'analyse du texte. Le fait qu'un romancier se déclare « apolitique» ou un critique « esthète», ne peut constituer un motif pour ne pas chercher, pour ne pas trouver — dans le texte même, sa position idéologique, politique en dernière instance. Il ne s'agit pas de simulation et de dissimulation, ni de ce « maudit langage ésopique» (Lénine), il est évident qu'il ne peut en être question ni chez Balzac, ni chez Tolstoï, mais d'une démarche différente entre l'intelligence conceptuelle de la société et l'intelligence effective, démarche dont — souvent — les écrivains eux-mêmes ne sont pas conscients. Ce rapport: subjectif-objectif, conscient-inconscient n'a rien d'effrayant ou d'irrationnel, il est dialectique et historique. Marx et Engels, dans l'« Idéologie allemande», ont précisé avec une clarté géniale le rapport existant entre le réel et l'imaginaire: « Ce n'est pas la conscience qui détermine la vie, mais la vie qui détermine la conscience. » Et: « Les créations nébuleuses du cerveau de l'homme sont elles aussi des soulignements nécessaires au processus de leur existence — laquelle est de nature matérielle —, que l'on peut constater par une voie empirique et qui sont liés à des prémisses naturelles. La morale, la religion, la métaphysique ou tout autre idéologie, de même que les formes de conscience qui leur correspondent, ne gardent plus, désormais, l'apparence de l'indépendance. Elles n'ont pas d'histoire, elles n'évoluent pas, au contraire des hommes qui développent la production matérielle et les relations matérielles et la pensée et ses produits se transforment parallèlement à cette réalité.» Par conséquent, faire de la critique, et surtout de l'histoire littéraire, en ne tenant compte que de la conscience — et parfois même pas d'elle — et en ignorant délibérément l'existence, les déterminations concrètes qui lui ont expressément donné une forme subjective et objective, c'est faire preuve d'idéalisme, d'irrationalisme bourgeois.

Les classiques du marxisme ont prévu le danger du socialisme vulgaire: « Selon la conception matérialiste de l'histoire, le facteur décisif en dernière instance dans l'histoire c'est la représentation de la vie

réelle. Ni Marx, ni moi-même n'en avons dit davantage. Et quiconque voudrait à présent dénaturer cette assertion, en affirmant que le facteur économique est le seul décisif ne pourrait que transformer la thèse susdite en une phrase vide de sens, abstraite et absurde. La situation économique constitue la base, mais les différents éléments de la superstructure — les formes politiques de la lutte de classe et ses implications — les constitutions données par la classe victorieuse à l'issue de la bataille, etc. — les formes juridiques, voire le reflet de toutes ces luttes réelles dans l'esprit des participants: les théories politiques, juridiques, philosophiques, les conceptions religieuses et leur développement ultérieur dans des systèmes dogmatiques, exercent également une influence sur le cours des luttes historiques, et dans bon nombre de cas, déterminent leur forme en particulier. Il existe une interaction de tous ces facteurs, interaction dans le cadre de laquelle le mouvement économique, se frayant la voie à travers une multitude infinie d'événements (...), s'impose finalement comme nécessaire. Sans quoi, l'application de la théorie à une période historique quelconque serait plus aisée que la solution d'une équation du premier degré.» C'est ce qu'écrivait Engels, en 1890, à J. Bloch. Il nous semble opportun de mentionner ici un autre passage encore, également extrait d'une lettre d'Engels adressée en 1894 à Hans Starkenburg: « Il ne s'agit donc pas, comme certains l'imaginent parfois, fort commodément, d'une action automatique de l'état de fait économique, ce sont les hommes qui forgent eux-mêmes leur histoire, mais ils le font dans un milieu donné, qui les conditionne, sur la base des relations réelles, héritées du passé, et au nombre desquelles les relations économiques, quelque fortement influencées qu'elles soient par les conditions politiques et idéologiques, n'en demeurent pas moins, en dernière instance, décisives, constituant le fil conducteur qui traverse tout, le seul qui vous permet de comprendre le phénomène,» Et plus loin: « Le développement politique, juridique, philosophique, religieux, la LITTÉRATURE ARTISTIQUE (souligné par nous) sont basés sur le développement économique. Mais ils s'influencent réciproquement, influençant également la base économique. Cela ne veut pas dire que la situation économique est la seule cause active, alors que les autres n'exerceraient qu'une action passive, il s'agit d'une interaction basée sur la nécessité économique qui finit toujours par s'imposer.»

Il en résulte clairement que la littérature et l'art, à l'instar d'autres phénomènes de la superstructure, sont explicités analytiquement par toute une série d'éléments déterminés, en état d'interdépendance, et que, par conséquent, la critique marxiste doit tenir compte de nombreux facteurs formatifs, de la façon complexe dont ceux-ci s'influencent réciproquement. C'est pourquoi la critique marxiste ne saurait être dogmatique, simpliste, professer un « sociologisme vulgaire», et dans la mesure où elle est telle, elle n'est pas marxiste. Mais la critique marxiste se sépare RADICALEMENT de la critique non marxiste, elle s'oppose violemment à la critique antimarxiste, quand elle affirme et prouve que toute interaction est, en dernière instance, basée sur la nécessité économique, et non pas sur certaines catégories « en soi», sur certains facteurs spiritualistes, non déterminés, sur un « élément généralement humain» soustrait à l'évolution, sur une histoire non contingente et d'autant moins sur le «refus de l'histoire.» Se dégager du dogmatisme et du « sociologisme vulgaire » c'est, sans aucun doute, utile et nécessaire; mais il est d'autant plus nécessaire pour la critique marxiste de se débarrasser totalement de l'irrationalisme, du mysticisme, des nouvelles variantes de l'idéalisme, du nationalisme bourgeois et de l'esthétisme — naturellement, si c'est le cas, et là où c'est le cas. « Omettre» cette démarcation, omettre la conception matérialiste historique, dialectique, déterministe et activement athéiste, signifie abandonner les positions du marxisme-léninisme. Le devoir de la critique est donc non seulement d'essayer d'appliquer la méthode de recherche marxiste, mais aussi de prendre position à l'égard des manifestations de l'idéologie bourgeoise si et là où c'est le cas.

Bien que les idées marxistes-léninistes soient les mêmes, toujours, puisque la méthode marxiste est à la fois dialectique et historique, concrètement historique, et qu'elle tient compte dans tous les domaines, et par conséquent dans celui de la littérature et de l'art, du caractère spécifique, des particularités des problèmes, de l'étape historique respective, etc.... Engels, dans le texte reproduit ci-dessus, souligne le fait que chaque problème, chaque phénomène. possède un passé, une histoire, à lui, dont l'analyse doit tenir compte. Les schémas aprioriques, préfabriqués, les valeurs « n'importe où et à n'importe quel moment», sont non seulement étrangères, mais aussi contraires à la méthode marxiste-léniniste, qui ne fait pas valoir des idées générales d'une manière générale, mais fait état de phénomènes concrets, inédits et particuliers — le général ne se manifestant que *dans* et à *travers* le particulier.

Durant les premières années de l'édification du socialisme en Roumanie, la critique marxiste roumaine a mené une lutte politique contre l'idéologie bourgeoise qui se manifestait comme telle, elle a popularisé les principes généraux de la méthode marxiste. Cette étape a été certainement nécessaire, on ne pouvait pas passer outre, même si parfois, par la nature des choses, elle s'est avérée excessivement générale, voire rigide. Au cours de la dernière décennie, le socialisme s'étant consolidé et ses idées étant devenues une force de masse, la critique littéraire roumaine est devenue plus souple, plus nuancée, plus attentive au caractère esthétique spécifique, usant avec succès de techniques plus récentes, utiles. La critique objectale a donné, dans l'analyse de l'objet (chronique, monographie) des résultats souvent remarquables. Mais elle a parfois perdu de vue les phénomènes d'ensemble, l'évolution générale de la littérature roumaine, s'enfonçant dans certaines discussions futiles, exagérément techniques. Le désir naturel d'utiliser des techniques nouvelles utiles pour mettre au jour certains aspects partiels, a parfois abouti à une sorte d'éclectisme ou à la phraséologie. La critique littéraire roumaine conserve et transmet plus loin tout ce qu'elle a acquis

sur la ligne de son développement naturel, mais elle rejette fermement les techniques, les modalités et les termes qui contreviennent à ses principes de base.

Tel est uniquement le sens des débats publiés, durant l'été 1971, par les publications littéraires roumaines. La critique marxiste roumaine n'oublie pas un seul instant qu'elle est le mandataire d'une société socialiste, qui a besoin d'une littérature nationale pénétrée des idées du communisme.

LES PRIX DE L'UNION DES ÉCRIVAINS POUR 1970

Le jury de l'Union des Ecrivains a décerné les prix suivants pour l'année 1970: Poésie: ANA BLANDIANA, pour le volume *le Troisième sacrement;* ILIE CONSTANTIN, pour le volume *Collines à démons*. Prose: AUGUSTIN BUZURA, pour le roman *les Absents;* ROMULUS GUGA, pour le roman *le Fou et la fleur*. Dramaturgie. FĂNUŞ NEAGU, pour le volume *l'Equipe de bruitage;* GHEORGHE ASTALOS, pour le volume *les Soldats arrivent*, Critique et histoire littéraire: NICOLAE MANOLESCU, pour le volume *la Contradiction de Maiorescu;* S. DAMIAN, pour le volume *l'Entrée au château*. Littérature pour les enfants et la jeunesse: OCTAV PANCU-IAŞI, pour le volume *Ne t'en va pas, ma belle journée;* IORDAN CHIMET, pour le volume *Ferme les yeux et tu verras la ville*. Traductions en roumain: VASILE NICOLESCU, pour le volume *l'Espace intérieur* d'Henri Michaux; JEAN GROSU, pour le volume *Amenmaria* de L. Tazky. Traductions du roumain: WOLF AICHELBURG, pour le volume *Amour magique* de V. Voiculescu (en allemand); GYÖRGY BEKE, pour le roman *Combien je t'aimais* de Zaharia Stancu (en hongrois). Littérature des nationalités cohabitantes: ANDRÁS SÜTÖ, pour le roman *Un berceau rouge au ciel;* SANDOR KÁNYÁDI, pour le recueil de vers *D'un arbre à l'autre;* ALFRED KITTNER, pour le volume de vers le *Message du sort;* VLADIMIR CIOCOV, pour le volume de vers *Au pas avec soi-même*. Débutants ou écrivains débutant dans un autre genre littéraire: EMIL BRUMARU, pour le volume *Vers;* RADU PETRESCU, pour le roman *Matei Iliescu;* ALEXANDRU PALEOLOGU, pour le volume *l'Esprit et la lettre;* VALERIU CRISTEA, pour le volume *Interprétations critiques;* LÁSZLO KIRÁLLI, pour le volume *la Maquette de Santa-Maria*.

t h é â t r e

Une dramaturgie éthique

Doté d'un sens du comique à la Caragiale évoluant vers la catégorie moderne de l'humour absurde, maîtrisant cependant de mieux en mieux l'art du dialogue ou du monologue dramatique, se mesurant avec des situations extrêmes, « forcées » même, les personnages étant réduits à un trait unique ou repoussés à la limite du conventionnel, Teodor Mazilu a la vocation d'une prose lapidaire, où l'essentiel est concentré, ainsi que de la dramaturgie, domaines dans lesquels il s'est illustré par une production relativement régulière (Cycles de nouvelles et récits *Insectier de poche*, 1956; *Galerie des bonimenteurs*, 1957; *Une promenade en barque*, 1964; *l'Eté, à la terrasse*, 1966, ainsi qu'un volume de pièces, parmi lesquelles *les Idiots sous le clair de lune*, 1962 et *la Somnolente aventure*, 1964 furent des titres à succès dans le monde du spectacle). En ce qui concerne les romans, *la Barrière*, 1959 et *Ces jours et ces nuits*, 1962 ne sont en fait que des narrations dépourvues d'ossature épique, composées à l'aide de matériaux et de héros de nouvelles, de portraits tout d'une pièce et de scènes de théâtre. Ce qui retient l'intérêt, chez Teodor Mazilu, c'est la vocation satirique, affirmée dès le début avec un accent personnel, amplifiée aujourd'hui jusqu'aux proportions d'une authentique vision originale. Sous sa lumière impitoyable, l'humanité est soumise à un examen si radical et si «ostentatoire» que l'on a prétendu que l'auteur serait un moraliste intransigeant, un misogyne, un misanthrope, ou pour le moins un sentimental refoulé, didactique par surcroît.

Toutes ces opinions critiques ont provoqué un beau jour, lorsque Mazilu a estimé que la coupe était pleine, la protestation de l'intéressé, qui s'est donné lui-même une interwiew, moins pour satisfaire sa propre curiosité que pour exciter la curiosité des autres. « A propos de chacun, affirma-t-il, qu'on soit poète ou comptable, physicien ou pompier, circule au bout de quelque temps, par habitude, paresse ou préjugé, un plein sac d'idées fausses . . . si bien que l'homme vivant est obligé de les démentir, de se montrer tel qu'il est . . . La situatoin d'un écrivain est, à ce point de vue, encore plus ingrate. Le malheureux plumitif peut se trouver un beau matin englouti sous un monceau de formules et de jugements esthétiques. Bien entendu, l'écrivain, comme tout un chacun veut vivre et essaye alors de se débarrasser des définitions, adjectifs et étiquettes qui lui préparaient une si belle mort. »

Et ainsi, le moraliste acharné, l'archange impitoyable qui, mis en demeure par le critique, s'apprêtait à une réplique sans merci, le défenseur fanatique de la morale, le policier sadique qui ne se séparait jamais, fut-ce en dormant, du fouet de la satire et de la cravache de l'ironie, se présente soudain à nos yeux sous un aspect beaucoup plus plaisant: « A vrai dire, déclarait Mazilu, le terme de « moraliste » m'indispose. Montrer du doigt le point précis de l'infraction et le lieu exact du paradis engendre trop de vanité. Moi, je m'efforce de présenter la vie avec exactitude; telle est ma morale. Du reste, je ne pense pas que l'éthique soit un ensemble de lois, comme, par exemple, le code de la route; la morale n'est ni un but, ni un idéal à suivre, c'est la conséquence spontanée de l'amour d'autrui et de l'intelligence . . . Un homme à l'esprit confus, même s'il voulait être « moral », ne saurait comment s'y prendre, et commettrait des bévues avec les meilleures intentions du monde. » Il y a une immense différence entre l'idée que Teodor Mazilu se fait de lui-même et celle que s'en font presque tous les critiques, y compris, il n'y a pas encore si longtemps, l'auteur de ces lignes. Toutefois je vous propose d'écouter aussi les déclarations de l'auteur, qui semblent marquées au coin du bon

sens. On distingue, dans les propos ci-dessus, une souffrance humaine, une voix réclamant avec sincérité que justice soit faite: jugez-moi pour ce que j'ai fait, pour mes actions, bonnes ou mauvaises, et non point pour ce que je n'ai pas fait et pour ce que je ne suis pas. C'est une prétention, en fin de compte justifiée. Il eut été normal, tout d'abord, de comprendre et ensuite de décerner des éloges. Ou même de faire des objections. Si Mazilu déclare qu'il n'est pas misanthrope parce que « le misanthrope est un mort éprouvant le besoin de synthétiser » tandis qu'il est, lui, un homme bien vivant, qui veut vivre encore, peut-être bien qu'il a raison. Mais lui non plus n'a fait preuve d'une grande perspicacité lorsqu'il a intitulé un volume dans lequel il condensa la quintessence d'une activité de dix ans: *Prose satirique* (1967). Ceci n'est pas un titre mais une étiquette et la critique n'est pas tellement coupable d'avoir obéi à une suggestion qui semblait appartenir à l'auteur. L'écrivain satirique est, en définitive, un « moraliste », fut-il « indisposé » par son propre moralisme . . . Enfin, revenons à nos moutons.

Dans les derniers temps, Mazilu a publié quelques pièces de théâtre où la « morale » se manifeste à propos de héros fort positifs, par exemple des « incorruptibles ». Tant qu'il se contentait de mettre au pilori les canailles, les opportunistes, les escrocs, les choses étaient très claires. Mais les « incorruptibles »? Nous avons l'impression que Mazilu satirise la corruption au nom de l'incorruptibilité. Quel mal y a-t-il à ce qu'un homme se déclare *incorruptible* et s'enorgueillisse de ce principe qu'il respecte scrupuleusement? Aucun, il me semble. Adam, héros de la pièce *Ces fous hypocrites*, déclare qu'il est « un honnête homme, un homme incorruptible » et le prouve en refusant avec indignation d'occuper un poste en échange d'une concession d'ordre moral: « Ainsi, il est impossible ici à un homme intelligent, de caractère intègre, de gagner un morceau de pain? Vous m'avez blessé dans tout ce que j'avais de plus sacré au monde! » Il y a cependent quelque chose de douteux dans l'intransigeance d'Adam. Considérons-le de plus près. Lorsqu'on lui demande comment ses amis le désignent, dans l'intimité, il répond qu'il n'a pas d'amis. Tous l'ont trahi. Et les femmes? La même chose, toutes l'ont trompé. Ses parents? Il n'a pas de parents, il est un enfant naturel « chassé par une mère irresponsable et recueilli par une vieille femme responsable ». La vie? Elle s'est montrée, à son égard, impitoyable. « Je n'ai connu que la souffrance. Personne ne m'a aimé. Personne ne m'a respecté! Des larmes et des affronts, telle a été ma vie. Aucune joie!» Or, comme il dit d'une manière encore plus percutante, la vie ne lui a distribué que des horions: « . . . à l'école primaire, au lycée, au service militaire, en amour, à la faculté et dans le travail ». Un tel cumul de soufflets, camouflets et souffrances est effectivement exceptionnel. « De nouveau, la vie me donne une sévère leçon. Je suis devenu son souffre-douleur! » — dit-il lorsqu'il apprend que l'on recherche, pour le poste convoité, « une canaille » et non pas un « incorruptible ». Mais la sévère leçon de la vie semble moins l'indisposer que lui procurer une surprenante volupté: «Mon sort, c'est d'être vexé et brimé, sous-estimé et bafoué. Mon sort, c'est d'être écarté du banquet de la vie. J'aime être battu! Frappez-moi! Frappez-moi!» Les affronts ne sont pas, pour Adam, ce qu'ils semblent être pour les autres gens, mais tout autre chose: « Les brimades ont donné un sens à ma vie, un sens auquel vous, les choyés de l'existence, vous n'atteindrez jamais! » En récapitulant le film de la vie d'Adam, on se rend compte que l'on est en présence d'une malchance que cet imposteur du malheur recherche et provoque lui-même, quitte à l'inventer au besoin. La vie est, pour lui, dépourvue de sève, de joie, affection ou amitié; rien de ce qui peut donner chaleur et bienveillance à l'existence ne lui est connu. Son intransigeance ne provient pas de l'amour de la vie ou d'un sentiment de frustration, mais de l'envie et de la haine. Une seule joie fleurit sur ce sol aride: la joie de voir, en toutes circonstances, la confirmation de sa thèse, à savoir que les hommes sont méchants et que la vie n'est qu'une suite ininterrompue de sévères leçons. Les vexations et chagrins, réels ou imaginaires, deviennent, dans cette vision dévastatrice, un titre de gloire et un venin indispensable qu'Adam recueille goutte à goutte, avec un zèle patient, en notant toutes les fautes commises par ses semblables à son égard pour être sûr de ne pas les oublier ou les excuser. « J'ai rassemblé toutes les souffrances . . . je n'en ai laissé se perdre aucune. J'ai noté chaque offense sur un calepin, j'ai tenu un compte exact et strict de toutes les injustices . . . » Quelle sombre passion, quelle funeste solitude! Cet homme dont « l'incorruptibilité » est faite d'amertume, de haine n'a qu'un seul but dans l'existence: se venger de la vie et du monde. En vue de cette vengeance apocalyptique, il s'identifie lui-même avec le principe du jugement dernier: « Je vous anéantirai tous! Je suis le commencement et la fin! Je suis le Jugement Dernier! » Par haine d'une vie dont il est rejeté il se réfugie dans un orgueil démesuré, il oppose aux autres la conviction qu'il est le seul honnête homme au monde, l'unique possible, « le commencement et la fin ». Il n'est donc pas surprenant que cet « incorruptible » fasse une guerre à mort à tout autre « incorruptible » en lequel il voit un usurpateur, et « omette » totalement d'agir contre les véritables escrocs. Car il préfère, paradoxalement, défendre le monopole d'une honnêteté illusoire que lutter effectivement contre la corruption. Si Adam *est* incorruptible, ce n'est pas par vertu, mais par un effet de sa sécheresse de cœur, de son esprit fanatique. Le monde de Mazilu ne se partage pas, comme dans la vision, d'un moraliste traditionnel, en bons et en mauvais: tous les hommes sont mauvais, même les bons, qui sont les pires. Mazilu est-il donc misanthrope? Mais la misanthropie est la conception de ceux qui mettent en doute la vertu même — l'« incorruptibilité »! — lorsque celle-ci ne s'alimente pas de l'amour de l'humanité et de la vie! Non, Mazilu n'est ni un moraliste, ni un misanthrope (et encore moins un misogyne) et en aucun cas un sentimental que le refoulement fait basculer dans l'ironie, car il ne croit nullement aux « beaux » sentiments. Non, la seule impulsion qui anime Mazilu, dans tout ce qu'il écrit, c'est un élan généreux. On peut le résumer dans la formule qui constitue le titre de l'une de ses pièces: *Réveillez-vous chaque matin*! En d'autres termes, considérez la vie avec des yeux toujours éveillés et neufs. Cultivez un état d'esprit révolutionnaire, en faisant table rase de la routine, de l'automatisme, car seule une conscience perpétuellement en éveil peut porter un jugement sensé sur les circonstances et l'esprit d'une situation donnée. Rien n'est plus difficile de consi-

dérer la réalité en face, sans préjugés ni inhibitions. Tout l'effort de Mazilu — et de là provient la « monotonie » des thèmes de sa dramaturgie — ne vise qu'à exposer la diversité « irréprochable » des formes que revêt cette grande peur toujours la même, la peur de la réalité. Aux sollicitations de l'existence qui nous pose sans cesse des problèmes souvent les mêmes, mais formulés en des situations toujours inédites, nous cherchons instinctivement, dans une complicité avec nous-mêmes allant jusqu'à l'inconscience, des réponses toutes faites, vérifiées, ayant fait leurs preuves, autrement dit, esquivant la responsabilité d'un acte inédit, la pensée créatrice, nous succombons à la fascination d'un modèle ayant acquis droit de cité, d'une expérience ossifiée, stérilisée, d'une carcasse vidée du vivant fluide de l'existence. Cela semble paradoxal mais c'est ainsi. C'est ainsi parce que la vie est douée d'une extraordinaire capacité d'improvisation, tandis que l'homme a une tendance naturelle à raisonner, voire à ratiociner. Son besoin de systématisation, lorsqu'il touche aux couches profondes des lois vivantes, peut réaliser les merveilles auxquelles nous devons sur tous les plans, technique et spirituel, le progrès ; par contre, quand il s'arrête à un succédané de loi, tel que le cliché, il s'égare inévitablement dans une fausse cohérence, que, tôt ou tard, la vie vient démentir. Bien des gens préfèrent toutefois la pire systématisation au chaos. Avec une indomptable frénésie, ils fabriquent de fausses images, des clichés, des mythes, des légendes, qu'ils élèvent à la dignité de véritables idéaux. Parfois même ils confèrent à ceux-ci le nom d'idéaux, bien qu'ils ne constituent aucunement des factures révolutionnaires, ce qui est le propre de l'idéal, mais seulement de subtils artifices pour esquiver celle-ci. C'est ainsi que prend naissance, à côté de la réalité, un mondè parallèle, calqué sur la vie, reproduisant, au moyen d'une foule de clichés, les attitudes possibles en face de la vie, et s'évertuant à fournir de pseudo-solutions à tous les types de situations. Marx nommait « fausse conscience » cette construction aérienne qui reproduit avec une miraculeuse exactitude, mais avec une autre clef (ce qui change absolument tout) la partition de la réalité. Cette « fausse conscience » est le terrain de prédilection de Mazilu. Ainsi, une pièce comme *Ces fous hypocrites* met le spectateur en présence d'un monde dans lequel sont rassemblés, comme dans une arche de Noé, tous les clichés auxquels recourent les gens dans les rapports sociaux, lorsqu'ils répugnent à assumer une responsabilité personnelle, depuis le personnage de Iordache, incarnant une canaille déclassée, jusqu'à „l'homme à la tête dans les nuages« se dissimulant sous le masque subtil de l'homme éternellement distrait, éternellement désintéressé, toujours une fleur à la main, pour mettre en évidence sa vocation pour le beau ! Chaque personnage de la pièce symbolise une réponse toute faite aux sollicitations de l'existence. Camelia, par exemple, cultive le cliché de la femme « fatale », sensuelle, tandis que Silvia estime plus profitable de jouer le rôle de la femme « tendre », Adam, celui « d'incorruptible », tandis que la « canaille attardée » est capable, avec une absence spécifique de scrupules, de se transposer en un incorruptible aussi peu authentique que le premier. Nous sommes donc en présence d'un univers complet, à ceci près que, dans le monde créé par Teodor Mazilu, les clichés prolifèrent, tout acte vivant qui intervient dans cet espace étant coulé dans un moule inanimé. L'appel à la spontanéité lui-même n'est autre chose qu'un cliché, celui de l'anti-cliché: « Qui suis-je? Je l'ignore moi-même . . . nous connaissons-nous, en vérité? . . . Pourquoi es-tu si froid envers moi? Au diable les préjugés, tutoie-moi . . . Je m'appelle Camelia . . . » Tout est calqué d'après un monde vivant mais transposé dans une spéculation soi-disant théorique, dont les buts pragmatiques sont fort clairs. Camelia, l'un des personnages les plus intéressants de la pièce *Ces fous hypocrites* qui n'est pas un produit inconscient de ce monde automystifié, mais l'un de ses « théoriciens », manœuvrant systématiquement les clichés, expose clairement son procédé: « Au début, je recherchais peut-être le vrai, mais j'ai vu que cette recherche augmentait mon charme personnel et mes succès en amour, j'ai fait de l'ineffable une méthode qui rapporte. Il faut savoir exploiter ces qualités. Tout en méditant dans mon coin, je me suis rendu compte que les hommes avaient besoin de pureté — intuition de génie ! Attention, ma fille ! me disais-je à mes moments de réflexion, ne te laisse pas prendre dans les embûches de l'obscurité. Pour réussir il faut adorer l'absolu ! L'absolu est à la mode . . .» Ayant exposé ses principes, Camelia sollicite l'attention de son interlocuteur: « Tu pourrais t'étonner davantage de la profondeur de cette remarque ! » En fait, cette remarque n'est pas une invention de Camelia. Dans ce monde de la « fausse conscience » se reproduisent aussi, certes avec un changement à la clef, des attitudes positives dénaturées quant à l'esprit mais conservées quant à « la lettre ». L'apparition d'« incorruptibles », d'idéalistes de tout poil, d'« hommes ayant la tête dans les nuages », de femmes « attendrissantes », est un complément nécessaire de ce monde fallacieux mais intégral. La diversité de ces types représente en fait une même réaction à l'égard de la vie sociale et des problèmes qu'elle soulève: la fuite devant la réalité, devant la responsabilité, devant l'effort créateur pour donner à une situation nouvelle une réponse nouvelle. Et cette fuite devant la réalité, qui est elle-même une cruelle réalité, n'ignore aucune possibilité d'évasion. Bien plus, si paradoxal que cela puisse paraître, le petit opportuniste qui se dissimule derrière toute existence frelatée fait preuve, dans son inépuisable capacité d'adaptation, d'un infaillible . . flair historique. Il est normal que dans une société socialiste certains individus arborent un masque qui, présentant des traits positifs, semble satisfaire certaines exigences morales et spirituellee élevées, « adorer l'absolu », comme dirait Camelia.

L'une des nouvelles de Mazilu *La pureté d'âme* (du volume *Prose*) met en scène un personnage qui n'a pas eu l'adresse d'exploiter une telle idée et qui, exposant sincèrement son regret d'avoir négligé le rôle des conditions socio-historiques, précise l'intuition de Camelia: « Je regrette de n'avoir pas été un homme de caractère, tel qu'on l'envisage sous le prisme actuel, je le regrette énormément. Si j'avais eu, mon vieux, ta pureté d'âme, ton désintéressement, ton passé et ta franchise de cœur, j'en aurais tiré une fortune ! Un filon pareil ! Mais je n'ai pas eu de veine. Ah ! Pandele, si j'avais été pur ! Bah ! c'est la vie. Le bon Dieu donne la pureté à qui n'en ont que faire. » Cette déclaration comique montre fort bien à quel point la faculté d'adaptation est développée chez l'opportuniste et en même temps à quel point celui-ci méconnaît le sens véritable

ble de termes tels que: homme de caractère, pureté d'âme, etc. En réalité, l'interlocuteur de Pandele ne regrette nullement de n'avoir pas été un « homme de caractère », rôle qui lui eut permis de «faire fortune », etc.

L'ambiguïté de langage de la citation ci-dessus n'est pas recherchée par le personnage, elle provient du fait que Pandele et son interlocuteur vivent dans deux mondes parallèles mais différents, qui se ressemblent comme les rêves avec l'état de veille. Quand à Pandele, le lecteur l'appréhende par l'envers de l'image que lui transmet son interlocuteur. Dans les œuvres de Mazilu, les hommes véritables n'apparaissent jamais autrement. Leur présence dans un monde mû par les lois de l'irréalité serait inexplicable. Leur force ne se manifeste que lors des cataclysmes qui démolissent de temps à autre toutes ces constructions laborieuses, logiques, parfaitement logiques, mais irréelles, abstraites. Les parallèles ne se rencontrent pas nécessairement qu'à l'infini.

GEORGETA HORODINCĂ

LE LIVRE DE THÉÂTRE

Une nouvelle collection de pièces de théâtre appartenant à des auteurs roumains contemporains vient d'être lancée par la maison d'édition « Cartea Românească » de l'Union des Ecrivains de Roumanie; cette collection rejoint les efforts orientés dans la même direction par d'autres maisons d'édition roumaines telles que « Eminescu » ou « Minerva ». « Cartea Românească » a publié jusqu'ici cinq volumes de pièces de théâtre appartenant à des écrivains de générations différentes et de tendances stylistiques bien délimitées, à commencer par un auteur chevronné comme Horia Lovinescu et jusqu'au très jeune Paul Cornel Chitic. Il s'agit, en général, de pièces écrites au cours des deux ou trois dernières années dans un climat effervescent de recherche, certaines de ces pièces ayant vu les feux de la rampe au cours des deux dernières saisons, d'autres étant annoncées au répertoire de plusieurs théâtres roumains. C'est ainsi que le volume de Horia Lovinescu *Et in Arcadia ego* comprend, outre le drame qui donne son titre au recueil et qui figure à l'affiche du théâtre « C. I. Nottara » de Bucarest, une pièce-parabole encore inédite (*le Jeu de la vie et de la mort dans le désert de cendre*), ainsi que la farce policière *Une maison honorable* et le mélodrame *la Quatrième saison* — pièces qui furent des succès au cours des saisons théâtrales précédentes. Auteur aux préoccupations extrêmement variées, Ion Băieşu insère dans son volume de théâtre le drame *le Pardon* — prix 1969 de l'Union des Ecrivains, ainsi qu'une tragédie, *le Coupable*, et deux comédies inédites; Ilie Păunescu réunit sous le titre métaphorique *Végétariens et carnivores*, une tragédie moderne d'inspiration historique, *Maria 1714*, un drame en deux parties *(Pater Noster dans l'obscurité)* et la pièce en un acte *Et tant d'amour* — les deux dernières ayant été écrites l'année même de la parution du livre (1970). Paul Cornel Chitic, auteur dramatique de la dernière génération, qui s'est affirmé d'abord dans les pages de la revue estudiantine « Amfiteatru », confirme par les trois pièces de son volume *Restauration de l'habit de Saint Augustin*, *Grand-père et Artre en lettres de platine* et *Panta rei)* sa vocation pour les pièces courtes et sa passion pour les nouvelles expériences. Teodor Mazilu a publié lui aussi chez « Cartea Românească » un volume de *Théâtre*, quelque peu différent par la formule éditoriale: il comprend, à quelques exceptions près, toutes les pièces de l'auteur.

VICTOR EFTIMIU: Œuvres (vol. I-II). Dans sa série des éditions d'auteur, la maison « Minerva » a commencé l'impression de l'œuvre du poète, prosateur et auteur dramatique fécond qu'est l'octogénaire Victor Eftimiu, de l'Académie, avec deux volumes de théâtre en vers. Le premier, paru en 1969, comprend les « Légendes roumaines » — des féeries, des fantaisies dramatiques ou des évocations d'atmosphère qui tirent leur source des contes, des légendes et de l'histoire lointaine du peuple roumain. On peut y trouver les textes des féeries *Et les perles s'enfilent* (écrite en 1911), *le Coq noir* (1913), deux des succès les plus durables de la dramaturgie roumaine, à côté d'une pièce intitulée *Maître Manole* (1925) — drame consacré au mythe bien connu du constructeur, dont l'œuvre est sanctifiée par un sacrifice, deux actes: *les Rhapsodes* — hommage à deux illustres poètes roumains, Vasile Alecsandri et Mihaï Eminescu, et les *Ancêtres*, poème sur la synthèse de civilisations que représente la formation du peuple roumain. Le second volume (1970) réunit les « Tragédies hellènes » de Victor Eftimiu, reprise en vers aux cadences somptueuses de plusieurs grands sujets du théâtre antique: *Prométhée*, *la Thébaïde* (le mythe d'Œdipe) et *les Atrides*, ouvrages qui témoignent une fois de plus du culte des classiques sur lequel l'auteur a fondé une grande partie de son œuvre, sans pour autant évitre le faste des couleurs romantiques.

TUDOR MUŞATESCU: Ecrits (2. vol.). Peu de temps avant sa mort, Tudor Muşatescu (1903-1970), auteur dramatique et prosateur, a publié en deux volumes d'« Ecrits » la plupart de ses comédies (les volumes qui suivront comprendront ses ouvrages en prose, dont les fort populaires épîtres humoristiques « Je souhaite que ces quelques lignes ». . .). La célébrité de Tudor Muşatescu est due surtout à ses pièces satiriques qui, s'inscrivant dans la ligne des meilleures traditions de la comédie roumaine depuis Vasile Alecsandri à Ion Luca Caragiale, déploient une verve étincelante pour ridiculiser les politiciens, les mœurs électorales bourgeoises de la Roumanie d'entre-les-deux-guerres et les parvenus. Véritables tours de force d'inventivité comique, construites sur une observation très aiguë des caractères, avec de brusques et fréquents renversements de situations, *Titanic Vals* (1932) et . . . *Escu* (1933) ont bénéficié dès la générale d'un succès qui ne s'est pas démenti. L'art dramatique de Tudor Muşatescu se caractérise également par la présence, jusque dans les ouvrages satiriques les plus virulents, d'une onde de lyrisme, à la nuance sentimentale. Le sentimentalisme — qui ne se transforme cependant jamais en mièvrerie — constitue la note dominante de plusieurs pièces dont *le Songe d'une nuit d'hiver* (1937). Les trois pièces susdites composent, avec la comédie *J'arrive ce soir* (1931), le sommaire du premier des deux volumes. Le second comprend des comédies écrites après la seconde guerre mondiale: *le Huitième péché*, *la Bouée*, *le Pays du bonheur*, *la Madone* et *le Professeur de français*.

CONSTANŢA TRIFU: La Chronique dramatique et les débuts du théâtre roumain. Malgré son titre de traité académique, le livre de Constanţa Trifu (Editions «Minerva», 1970) n'a rien d'arride. Tous les éléments d'information historiographique (recueillis avec une méticulosité scientifique) sont analysés avec un véritable plaisir de l'évocation, ce qui fait qu'ils composent ensemble une toile d'époque colorée et pleine de mouvement. Partant surtout de témoignages recueillis dans la presse du temps ou les mémoires, l'auteur suit l'évolution du spectacle cultivé dans les Principautés Roumaines, à commencer par la première représentation théâtrale en roumain (une version roumaine de la pastorale de Florian *Myrtile et Chloë*, représentée à Jassy, par les soins de Gheorghe Asachi, en 1816) et jusqu'aux environs de la révolution de 1848; on suit parallèlement la naissance et l'évolution de la chronique théâtrale qui soutenait ce mouvement, surtout en ce qui concerne le spectacle à thèse politique et sociale. L'auteur a souligné l'importance du mouvement théâtral progressiste pour la formation d'un climat favorable au déclenchement des mouvements révolutionnaires, pour la publication des versions roumaines d'œuvres des grands auteurs dramatiques français (Molière, Voltaire) ou italiens (Alfieri), puis d'une dramaturgie nationale, liée aux réalités spécifiques du peuple roumain (comme les comédies et les vaudevilles de Vasile Alecsandri, Alecu Russo, C. Faccà). Une large place est accordée à l'activité d'animateurs enthousiastes du mouvement théâtral de la première moitié du XIXe siècle, tels Ion Heliade Rădulescu (premier chroniqueur dramatique roumain et directeur de l'école théâtrale près la société « Filarmonica » de Bucarest), Gheorghe Asachi (fondateur du Conservatoire d'art dramatique de Jassy), les acteurs Costache et Iorgu Caragiale, Costache Aristia ou les hommes de culture liés à l'idéologie de 1848 (Dinicu Golescu, C. A. Rosetti, Ion Voïnescu II, Cezar Bolliac).

ŞERBAN STATI

ECHOS

(Théâtre)

● Au Théâtre « An der Winckelwiese» de Zürich a été mise en scène la pièce *Jonas* du poète roumain Marin Sorescu. Le Théâtre « Maringotka » de Prague a présenté, dans une mise en scène de Zuzana Kociova-Burianova, un spectacle « I. L. Caragiale», comprenant la comédie en un acte *Monsieur Léonida face à la réaction* ainsi que l'adaptation pour le théâtre de plusieurs « Moments» et « Récits» du classique roumain. Le « Théâtre Populaire» de Rostock (R.D.A.) a joué la pièce *Zéro de conduite* par Octavian Sava et Virgil Stoënescu.

● Le Théâtre Ouvrier « Giuleşti» de Bucarest a entrepris une tournée au Danemark (Copenhague, Aalborg), dans le cadre de laquelle il a présenté les pièces *Maître Manole* de Lucian Blaga et *le Mariage de Figaro* de Beaumarchais, avec Dinu Cernescu comme metteur en scène.

● L'ensemble« Münchner Kammerspiele» d'Allemagne Fédérale, a présenté, au cours de sa tournée à Bucarest et Braşov, *Play Strindberg* de Friedrich Dürrenmatt.

● Dans l'enceinte du Club des Artistes « Möwe» de la capitale de la République Démocratique Allemande a été ouverte une exposition ayant pour thème « La Dramaturgie roumaine sous le régime socialiste».

● Au « Festival International des Théâtres stables», édition 1971, de Florence, le Théâtre National « I. L. Caragiale» de Bucarest a présenté *le Roi Lear* de Shakespeare. Metteur en scène Radu Penciulescu.

● La commémoration du 150e anniversaire du Mouvement révolutionnaire de Tudor Vladimirescu (1821) a occasionné la représentation, au Théâtre National de la ville de Craïova, de la pièce-évocation *le Signe du Taureau* de Mihnea Gheorghiu.

● Le Théâtre de marionnettes bucarestois « Ţăndărică» a entrepris une tournée à travers la Belgique, les Pays-Bas, la Norvège et le Danemark. Son répertoire comprenait les spectacles *l'Eléphanteau curieux* de Nina Cassian, mis en scène par Ştefan Lenkisch, *les Trois épouses de Don Christobal* de Valentin Silvestru, d'après F. García Lorca, mise en scène de Margareta Niculescu, et le récital de morceaux poétiques et humoristiques *Cabaretissimo*.

(Cinéma)

● Films roumains: *la Création du Monde* — adapté du roman du même nom d'Eugen Barbu, metteur en scène Gheorghe Vitanidis; *l'Attente* — scénario de Horia Pătraşcu, mise en scène Şerban Creangă (dernier rôle au cinéma du regretté acteur Ştefan Ciubotăraşu); *les Frères* de Mircea Moldovan et G. Gheorghe, interprétè, entre d'autres, par Ilarion Ciobanu, Emanoïl Petruţ et Florina Cercel.

IORDAN CHIMET

Poésie et cinéma

Poète, prosateur et critique d'art, Iordan Chimet est un auteur qui a dévoilé son penchant pour le cinéma par des livres et non point par des pages de chronique. Se refusant aux tentations du journalisme facile, Chimet a vu beaucoup de films, a beaucoup lu sur le cinéma, laissant décanter ses impressions, après quoi il s'est mis à écrire. C'est ainsi que naquit le volume d'essais Héros, fantômes, souriceaux, *paru en 1970 aux Editions Meridiane. Les livres écrits par Iordan Chimet nous apportent la passion d'un fanatique du cinéma: avec ses amours et ses haines, ses illusions et ses désillusions. Le volume est partagé en cinq grands chapitres groupant les préoccupations esthétiques de l'auteur: le film (et le roman) policier, « le western », « le film d'horreur », le dessin animé, la comédie burlesque. Chaque chapitre possède une bonne organisation intérieure: le matériau est déroulé avec aisance d'un bout à l'autre, éclairant l'idée de différents points de vue, la complétant pour laisser à la fin, sans ostentation, au lecteur, le plaisir de tirer sa propre conclusion, de fermer le cercle. Nous reproduisons, dans ce qui suit, un fragment de l'introduction du volume et quelques pages de la section dédiée à « la comédie burlesque », pages éloquentes, aussi bien pour le style d'essayiste de l'auteur, que pour le caractère original, très personnel, de sa méditation sur les problèmes d'histoire du cinéma mondial.*

(. . .) L'apparition du cinéma aurait pu être pressentie par Rimbaud, en tout cas celui-ci aurait pu l'inclure avec une simplicité géniale et non point par goût de la farce ou du paradoxe, dans sa fameuse déclaration d'*Une Saison en Enfer:* « J'aimais les peintures idiotes, dessus de portes, décors, toiles de saltimbanques, enseignes, enluminures populaires; la littérature démodée, latin d'église, livres érotiques sans orthographe, romans de nos aïeules, contes de fées, petits livres de l'enfance, opéras vieux, refrains niais, rythmes naïfs. »

Plus tard les surréalistes témoins de l'enfance du cinéma, représentants et admirateurs déclarés de Fantômas en ce chimérique et inconséquent XXe siècle, feront des déclarations semblables. Pour eux, le miracle du cinéma sera en premier lieu le spectacle de magie noire où nous verrons évoluer le monstre déchaîné contre une humanité exaspérée et fragile, le vol de chauve-souris du vampire, le justicier masqué qui affrontera avec un superbe dédain les structures pétrifiées de la terre, ou bien le ballet d'un comique burlesque des hommes, des choses et de la nature, ce cirque planétaire dont les intentions incendiaires, subversives, ne leur échapperont pas, à eux — incendiateurs professionnels, par conséquent à toutes ces catégories bannies et maudites dans la plupart des cas par l'esthétique du cinéma moderne. Dans l'ensemble des arts contemporains, qui évoluent

si lentement dans le temps, le cinéma, avec sa croissance miraculeuse, apportait une naïveté, un sens du fantastique enfantin, une seconde vue qui lui permettait de descendre au cœur des choses, de flotter autour des trois ou quatre idées fondamentales, sur lesquelles est bâtie l'humanité, de circuler entre le monde visible et le monde invisible avec la grâce élémentaire que seule l'âme simple de l'enfant, du visionnaire et du fou possèdent encore, peut-être.

« Le cinéma? Un nouvel âge de l'humanité » — disait Pierre Scize. « Mieux qu'une idée, le cinéma apporte au monde un sentiment » — proclamait cet auteur original, plein d'intuition brillante, de plus en plus oublié qu'était Epstein. « Nous vivons des heures admirables et profondément émouvantes. Dans le grand trouble moderne, un art naît, se développe, découvre une à une ses lois propres, marche lentement vers sa perfection, un art qui sera l'expression même, hardie, puissante, originale, de l'idéal des temps nouveaux.. . Le cinéma rejoint les grandes formes d'expression classiques. Comme le théâtre d'Eschyle, de Shakespeare et de Molière, le cinéma sera populaire ou ne sera pas » — proclamait, à l'époque du muet, Léon Moussinac. « On l'a dit: le cinéma est le véritable espéranto. Il est la langue mondiale » — déclarait Jacques de Baroncelli. « Que l'art ne reste plus un privilège. Les humbles sont de merveilleux réceptacles. Pour le salut de tous, il faut que l'art soit vécu par tous. Il faut démontrer aux foules que la beauté n'est pas un rêve, que la richesse de la vie est quotidienne. L'art est utile. Le cinéma nouveau sera-t-il le porte-parole de la nouvelle foi? » — écrivait le peintre Marcel Gromaire. Emil Ludwig parlait de la « gloire universelle de Charlot », la comparant à celle de Jésus (. . .). La naissance du cinéma devait être pour le monde lointain du début du siècle un événement tout aussi incroyable et tout aussi définitif — et il le fut dans sa première phase — que l'instauration de la paix éternelle sur terre ou l'Apocalypse. Les gens de ce début de siècle — les derniers d'entre eux furent nos parents — allaient au cinéma comme à l'église et entouraient l'image projetée sur la toile d'un amour idolâtre. Buñuel gardera durant toute sa carrière le geste de châtiment dont furent chassés les usuriers du Temple et son image sera entourée de l'auréole noire du Renégat. Stroheim sera un démoniaque, un disciple de Lucifer.

Le goût de l'aventure suppose cependant la surprise et l'espoir d'une nouvelle découverte. Et il n'y a pas de découverte plus frappante, de révélation plus étonnante que celle des choses connues, soupçonnées, pressenties depuis toujours, des vérités éternelles de l'humanité. Et ces choses éternelles, ces sentiments éternels pourraient être une conception héroïque de la vie, la croyance que l'amour est pur et qu'il trouve sa récompense après les nombreux avatars qu'il rencontre dans la vie, la peur obscure des esprits de la nuit. Comme tout art nouveau, le cinéma ne connaîtra pas au début ses domaines de chasse et les limites de ses possessions, il n'aura pas encore, à l'âge heureux de son enfance, tracé sa voie à travers l'inextricable feuillage de la forêt qui se trouve devant lui, et ses serviteurs dévoués, venus trop tôt des villages voisins, sans connaître le protocole, rempliront leurs obligations, la veste paysanne sur les épaules et le couteau de braconnier à la ceinture. L'esthétique était alors un mot inconnu, l'artiste ne réfléchissait pas sur l'art, il n'avait même pas la conscience d'être un artiste et il pénétrait avec une superbe candeur intuitive les secrets de son métier comme il serait entré dans une grotte réservée aux spectacles nocturnes d'une initiation. « Trente secondes de cinéma pur au cours d'un film dont la projection dure une heure, cela suffit à entretenir notre espoir. Quand, sans souci d'une intrigue ridicule, nous nous abandonnons au charme d'une suite d'images et oublions le prétexte de leurs apparitions, nous pouvons goûter un plaisir nouveau. Images: un paysage mobile passe. Une main apparaît. L'avant d'un bateau. Un sourire de femme. Trois arbres dans le ciel. Images. . . Sachons regarder ce qui est devant nous. Nous avons des yeux et nous ne voyons pas encore » — déclarait René Clair qui faisait aussi ce surprenant aveu retentissant de l'écho d'un élan et d'un dévouement total, presque mystique: « Soyez ma maîtresse, l'image. »

Cette poésie de la jeunesse du cinéma, nous la chercherons en vain de nos jours. D'ailleurs, elle n'appartient pas en fait au cinéma en exclusivité. Elle a emprunté tant de travestis, cette poésie anonyme, commune et sans aucun doute éternelle! Elle a exercé son pouvoir miraculeux sur tant d'arts, elle a été tant de fois trahie! Chaque fois, au fil du temps, elle accompagnait en silence une humanité toujours plus pressée d'accomplir des choses futiles, obligée à demander sans cesse ailleurs un gîte passager, se sentant à l'abri pour peu de temps chez quelque hôte humble, étalant

là ses charmes naïfs, marchant pieds nus dans la cendre. Dans sa robe rapiécée mais seyante, elle s'est faufilée tantôt au soleil, tantôt le long des murs, protégée par les ombres de la nuit, dansant au son d'une orgue de barbarie désaccordée avec les enfants, avec les soldats en permission, les écoliers qui font l'école buissonnière, les savetiers rauques, les adolescentes romanesques, la tête pleine de folies et de prophéties (autant qu'il en reste, car notre vie moderne les refuse et les liquide tour à tour, en même temps que les chevaux, les fantômes et les rossignols)... Il vient pourtant un moment où, sous quelque déguisement qu'elle se cache, elle est reconnue, non pas pour être inculpée, mais pour que ses mérites soient reconnus et pour que sa place lui soit rendue.

Pourtant, dans ses habits de soie, ceinte du ruban doré et portée en litière d'honneur à travers la cité, lorsque ses miracles sont examinés à la loupe, avec les instruments fins des bijoutiers, la poésie perd tour à tour ses rêves, sa grâce, sa générosité et même ses folies et caprices d'un moment, qui, sévèrement blâmés par l'esprit bigot, — immortel lui aussi, — s'avèrent plus tard avoir donné sa couleur à la vie. Elle ne reconnaît plus ses propres aventures, elle ne s'en permet plus de nouvelles et, cérémonieuse, éloignée du monde — de ce grand public qui l'attend en silence, patient et inutile au carrefour poussiéreux et dans les faubourgs pleins naguère de bruit — elle s'éteint dans le cachot doré de sa gloire. Elle est de plus en plus rarement invitée aux fêtes de la vie et de la mort. Une évasion, un sauvetage, un subterfuge de dernière heure s'impose et, si une expérience, une forme poétique doit malgré tout mourir chaque fois au comble de sa gloire, quelque chose de son esprit d'antan, une ombre, un rêve, une buée, le souvenir peut-être de sa jeunesse plane encore dans les couloirs du palais, au-dessus du jardin et rentre dans la cité oubliée, pour que, aussitôt, à un carrefour le son hésitant d'un vieil accordéon se fasse entendre.

Car le cinéma de ces dernières décennies n'a rien fait que sacrifier son innocence et sa naïveté — qu'il aurait de toute façon perdues, mais pas de sitôt — pour l'orgueil de concurrencer la littérature et la métaphysique. Empruntant, par un effort spectaculaire de sa nature, des moyens d'expression plus raffinés pour rattraper la distance qui le séparait du monde moderne, le cinéma sacrifiait ainsi des certitudes pour entrer le plus tôt possible en possession des cauchemars de la vie contemporaine.

Visiblement, les lois universelles de la croissance ont agi. Nous nous trouvons donc en présence d'une vérité située au-delà des frontières du bien et du mal. Mais s'il nous était permis de nous soustraire, une fois de plus, à l'évidence, — chose que l'art permet et recommande et que la société, tant de fois, condamne — et de consigner, malgré tout, le fait par un jugement sentimental, nous dirions que ce rythme étonnant, qui a violemment entraîné de nos jours le cinéma, ne lui a accordé aucun privilège réel. Il a renoncé à l'innocence pour entrer dans la maturité et il s'est ainsi rapproché de la mort, faisant en ce sens quelques pas vertigineux. Il a renoncé, ou il est en train de renoncer, au public, à son public immense, en faveur d'une élite dont la sensibilité, la sûreté de goût, l'authenticité des sentiments ont tant de fois fait naufrage et qui commence à cultiver, de plus en plus, l'image d'un artiste aspirant au génie, devenant donc son propre juge, son propre public, et, si souvent, son propre geôlier. Le cinéaste — tout comme l'artiste, le peintre, l'écrivain ou le musicien contemporain — perd, de plus en plus, la conscience de l'acte rempli avec cette sérénité et cette modestie, faute desquelles une œuvre est assombrie, aussi admirable qu'elle soit sur le plan de l'expression. En ce qui nous concerne, nous préférons la position exprimée par Pascal: « Je consens à demeurer là — au milieu — et je refuse d'être placé à l'extrémité inférieure, non pas parce qu'elle est inférieure, mais parce que c'est une extrémité. Je refuserai même l'extrémité supérieure. » Et d'ajouter: « La grandeur de l'âme humaine est de savoir où s'arrêter. »

Combien de malentendus n'ont-ils pas eu pour cause l'obsession du génie qui, partant des meilleures intentions, de ce culte de la personnalité engendré par la Renaissance, a abouti plus tard à tant d'abus. La conception de l'art selon laquelle l'artiste n'oublie pas ses obligations d'artisan est beaucoup plus proche de la vérité (s'il existe une vérité). « Les peintres, les poètes et autres artisans » — disait en son temps Montaigne. Le terme d'artisan enlevait à l'art, il est vrai, une partie de sa liberté — à savoir celle qu'il ne faut jamais utiliser — mais il lui conservait en échange une solide cohérence intérieure, lui permettant de résister à l'assaut de l'anarchie sur l'esprit humain, établissant mieux que nous ne pouvons le faire aujourd'hui une hiérarchie des valeurs. (Saint-Exupéry écrira: « ce n'est pas l'homme que j'aime, mais ce qui le consume »).

Cette position a été exprimée une fois de plus avec honnêteté et modestie par Alexandre Arnoux, écrivain qui a sincèrement aimé le cinéma: « Le cinéma c'est un métier. On fabrique un film comme une paire de chaussures, comme une table, comme un moteur, en choisissant, d'abord, si l'on est honnête, de bons matériaux, en les travaillant, en les découpant ensuite, si l'on est habile, selon leur nature, leur grain et leur fil, en les assemblant enfin, si l'on est intelligent, dans l'ordre favorable et le rythme exigé. Il peut exister plusieurs ordres possibles, mais l'ordre une fois adopté, il n'y a qu'un rythme, hors duquel tout est manqué. »

Les paroles d'Arnoux peuvent, évidemment, susciter un sentiment de malaise. Elles ont été écrites avec l'intention de choquer, mais il ne faut pas nous laisser tromper, une fois de plus, par les apparences. Leur but profond est de tirer un signal d'alarme — inutile, dans la perspective du temps — pour nous avertir que le travail artistique ne peut pas faire exception à la loi du travail universel. La création ne peut pas être conçue et ne peut pas durer sans travail, l'artiste ne détient aucun privilège, il n'est pas en dehors de la loi, ni, plus précisément, au-dessus des lois, comme on l'a souvent affirmé. En un sens, il peut être considéré comme une exception à la règle commune, mais loin de lui accorder des droits cela lui crée des obligations.

Je crains donc que le cinéma ne perde de plus en plus son âme. Il a gagné, il est vrai, en honorabilité, son langage est devenu plus raffiné, il se connaît soi-même et il médite sur sa destinée personnelle comme sur la destinée du monde. On ne peut évidemment lui reprocher ce fait, car l'art, à ses moments de pointe, n'est autre chose qu'une méditation transformée en chanson. Mais on est malgré tout parfois embarrassé par son caractère frondeur déclaré, l'intervention dominante de l'idée, la théorisation excessive, tant de fois mystificatrice, qui vide et appauvrit l'œuvre cinématographique de toute émotion réelle. L'ambition du cinéma moderne est de devenir pareil à la littérature, à la peinture et à la musique modernes, en renonçant sciemment à cette position unique, à cette place que personne ne lui disputait, à sa fortune inaccessible pour quiconque, Je ne pense pas que le cinéma ait joué sa chance et l'ait perdue. La place est restée vide et l'on sent le besoin d'un autre art total, qui, dans un monde sans cesse plus compliqué, soit le gardien de la foi aux choses simples et fondamentales, le besoin d'un art porteur de certitudes.

Car, c'est là peut-être aussi une loi: au moment où l'art se penche sur sa propre substance, où il acquiert la conscience de soi, c'est qu'il pressent sa mort. L'esthétique acquiert son autonomie au prix de renoncements dramatiques, au prix de grands sacrifices, mais ce qui est sacrifié, en premier lieu, c'est son esprit. Jamais peut-être l'art n'a brillé avec plus d'éclat qu'à l'époque où il vivait dans une sorte de *no man's land*, revendiqué par plusieurs puissances et n'appartenant effectivement à aucune. Ou, si vous voulez, à toutes à la fois. En tout cas j'espère que ces lignes ne seront pas interprétées comme un plaidoyer contre la forme, contre la recherche. Ce serait là une conclusion aberrante. Comment l'art pourrait-il s'arrêter, lorsqu'il est le premier, peut-être, à devoir aller toujours de l'avant, au prix même de sa vie? C'est d'ailleurs ce qui arrive chaque fois. Notre refus vise, évidemment, l'*excès de forme*, l'excès tyrannique et gratuit qui gagne de plus en plus le cinéma pédant de nos jours. Autrement, le désintérêt pour la forme serait un non-sens. « Le poète et le peintre auxquels la forme fait défaut — disait Croce — sont dénués de tout, car il leur manque leur propre substance. » Et Gide ajoutait dans sa préface, peu connue, aux *Fleurs du mal:* « La forme, raison d'être de l'œuvre d'art, est toujours découverte par le public beaucoup plus tard. La forme est le secret de l'œuvre. Il faut peut-être différencier l'avant-garde authentique qui révolutionne l'art selon les lois de l'évolution et qui arrive à achever un cycle ou une existence après avoir tout essayé, de l'avant-garde dilettante, des intellectuels qui réalisent leurs exercices en substituant l'intelligence analytique au talent, le programme théorique au message, l'orgueil mystificateur à la vocation. »

La grandeur du film a consisté, 40 ans durant, en l'hospitalité qu'il a accordée à ces ombres auxquelles l'humanité croit avec ferveur, identifiant leur message à sa propre vie. Il a interdit au créateur tout orgueil, tout changement, toute préoccupation exagérée pour le style qui aurait pu ralentir l'évolution implacable du récit, ou compliquer la psychologie des personnages, il a interdit tout ceci comme une hérésie ou comme une trahison. Et, comme la vie individuelle était pareille à la vie commune, formant ensemble une vie unique, le récit devait être unique à son tour. Nous avons ainsi pris plaisir à suivre dans la galerie des ombres du cinéma, cette poésie simple, toujours la même, toujours généreuse, qui n'est pas liée tout spécialement au cinéma — puisque nous

l'avons reconnue le long des siècles sous d'autres travestis, tour à tour abandonnés pour garder inaltérés son esprit, son public, ses manières et ses héros.

Et de nos jours, où le cinéma est mort ou est en train de mourir, je suis sûr que cette poésie secrète, tout en criant ses vérités en plein jour, naïve sans manquer de profondeur, tournée vers ses propres rêves, sans ignorer le siècle qu'elle traverse pure et aérienne, pareille à un nuage, élémentaire et complexe, cette poésie, donc, a survécu. Elle a peut-être trouvé dans notre environnement, quelque part, dans on ne sait quelle machine gauche et ridicule, dans on ne sait quel jeu ignoré, un abri pour demain. Elle y a peut-être déjà transporté son matériel, ses acteurs, ses idéaux, ses pressentiments.

Et nous passons, peut-être, à travers la foule qu'une immense cascade de rires ou une larme unit autour de la nouvelle scène, sans la voir et sans la comprendre. Car le mot de passe de cette poésie anonyme, éternelle, que nous avons apprise, reste la fidélité à son souvenir dans la forme sous laquelle nous l'avons aimée naguère. Et nous ne pouvons que mourir avec elle.

Mais le cinéma a-t-il jamais existé vraiment?

La Comédie burlesque

Le Personnage

Lorsqu'elle dirigeait ses caméras vers la rue, la comédie burlesque devenait sage et charmante, elle devenait un journal visuel, une chronique en images. La réalité n'était jamais transformée, elle ne subissait aucune violence. Pour quelques instants, la ville d'il y a 40 à 50 ans ressuscite à l'écran. Les gens se pressent vers des affaires inconnues, se saluent cérémonieusement ou passent indifférents les uns à côté des autres, avec des gestes inutiles. C'est l'éternité du cinéma qui époussette le passé lui offrant la chance de revivre à nouveau, dans quelques lignes de plus.

Voici cependant que dans ce paysage, réel et naturel, les visages bien connus de la comédie burlesque apparaissent. Dès cet instant tout change. Le regard des héros gagne un éclat, une flamme étrange, une fixité qui les démasque sur le coup. Leurs yeux semblent dévoiler le déroulement d'une rêverie, d'un rêve, de quelque charme étrange, interdit aux autres. Ces arlequins, ces somnambules travestis pour un instant en clowns vivent dans un univers plein de surprises, dans un monde où l'éclat de rire a la force primordiale d'un tremblement de terre qui noie dans l'océan ou soulève jusqu'aux nues un continent entier. Tout contact avec eux fait spontanément et parfois agressivement apparaître le miracle d'un spectacle.

En raison d'une étonnante mutation, la nature inanimée acquiert en leur présence les privilèges, les chances et, parfois, les servitudes d'un être vivant.

Leur apparition constitue ainsi le prélude d'un carnaval extraordinaire, soumis à des règles inconnues, mais qui entraîne dans sa farandole le monde entier, personne n'ayant le droit de s'isoler. L'éloge de la vie transparaît dans tout ce qu'ils font, même au moment final, le plus haut de leur visite sur terre — car il me semble évident qu'ils appartiennent, en fait, à un autre monde dans lequel tout, même le rêve, est autrement agencé, — lorsque nous assistons à la scène traditionnelle du sacrifice comique. Les objets sont alors détruits avec une frénésie joyeuse, leur mort se transformant cependant en un ballet vital, éloge de la spontanéité et de la fantaisie aux dépens de l'inertie, de la rouille, des signes d'usure, de vieillissement, de tout ce qui, tôt ou tard, annonce la mort. Le récit plane ainsi triomphant et libre au-dessus des catastrophes qu'il provoque, il se déroule avec musicalité et en son centre trône nécessairement une personnalité humaine toute-puissante.

Cependant le héros de la comédie burlesque n'est pas un héros contemporain. Il est une curiosité, un mystère et, peut-être, un signe de prédestination, permettant à l'écran — le plus nouveau et le plus technique des arts — d'offrir une dernière chance, une possibilité extraordinaire

bien que de courte durée, à des personnages anciens — en fait à un personnage ancien — la chance de survivre dans le monde moderne.

Car chaque époque a construit, durant la période qui lui était impartie, une image idéale, un profil pur, un type de héros dans lequel elle se retrouve avec une volupté secrète et qui représente à travers le monde ses élans, ses joies, ses échecs, ses passions et ses mélancolies. Le Héros, le Mendiant, le Révolté, l'Enfant, le Saint, le Fou, le Trouvère, le Clown, le Vagabond, le Visionnaire, ont été tour à tour, parfois en même temps, les messagers de rêves durables, les ambassadeurs d'aspirations inavouées.

L'époque suivante ajoutera un nouveau masque au favori de la période précédente, elle transformera peut-être le Saint en Justicier, en Vagabond ou en Enfant, mais elle en conservera, dans les grandes lignes, le caractère. A première vue, les différences semblent catégoriques et qui pourrait, par exemple, distinguer sous le déguisement excessif et raffiné du Courtisan la sobriété fondamentale de la Sainteté? En fait, l'un et l'autre sont les extrêmes les plus définitifs et les plus irréductibles, les limites les plus éloignées de la matière et de l'esprit, entre lesquelles pendule l'inquiétude humaine. Un abandon final devant les tentations de la matière, dans un cas, devant les tentations de l'esprit dans l'autre. Le Courtisan représente pourtant, aux antipodes du Saint, le visage de celui-ci reflété dans un miroir diabolique. C'est une mesure de la fragilité humaine, un mirage infernal, une avidité insatiable. Se contredisant, ils s'attirent de manière obscure et chacun d'eux ne peut se définir que par rapport à l'autre, donc face à face.

Chaque personnage a circulé seul dans l'histoire. Le Nomade picaresque a eu son époque de gloire, le Clown a eu la sienne. La personnalité de celui qui l'a précédé ou de celui qui le suivra. En profondeur, une même source secrète d'humanité les nourrit cependant tous. Ces masques, ces travestis furent en définitive portés par un héros unique, par l'homme éternel et seule la comédie burlesque a pu parachever l'opération de synthèse subtile qui consiste à les amalgamer et à les indentifier tous en un même personnage. C'est ainsi que le héros comique du cinéma réunit dans son portrait spirituel les traits, les tics, les élans, les titres de noblesse ou la mort de tous ses précurseurs.

Naturellement, l'image n'est pas uniforme. Un accent de plus, une tache de couleur, un écho répété donnent à l'un la note qui définit l'« Enfant », à l'autre celle du « Fou ». Aucun ne réussira à se définir par un seul trait de caractère dominant et nous serons sans cesse renvoyés au portrait collectif issu de la fusion lente d'innombrables portraits particuliers.

C'est là l'originalité profonde de l'artiste comique. Représentant l'histoire mais aussi sa propre personnalité, complexe avec une terrible simplicité, gai et dramatique à la fois, se confondant parfois avec une pluralité de personnages, il reste pourtant naturel et unique.

Soumis aux lois de la matière, éternel pourtant, il a été digne de l'éternité qui lui a été accordée à son insu, il a su mourir à temps avec modestie et noblesse.

Le Clown

Il y a des infirmités qui créent des vertus. L'incapacité de la caméra à enregistrer le discours a obligé les premiers acteurs de l'écran à se faire clowns. La plupart du temps c'étaient des clowns gais mais, parfois, trahissant leur vocation apparente, ces clowns étaient tristes. C'est donc le plus naturellement du monde que le nouvel art a dirigé son regard vers le cirque et vers ses serviteurs, les clowns, les athlètes, les équilibristes, les cavaliers et les illusionnistes des spectacles populaires et des foires. Le comédien fut obligé de recourir au plus ancien langage de l'homme, la pantomime, qui est en même temps un amusement naïf, un rituel, un exercice guerrier, une religion et une occupation de tous les jours, comme le pâturage pour les bestiaux, la récolte du pollen pour les abeilles, la rêverie pour les amoureux. Les règles, la destination et le sens de la pantomime sont depuis longtemps perdus pour nous. Nous découvrons de temps à autre un geste simple, éternel, aux moments sacrés de la vie, devant la naissance, l'amour, la douleur ou la mort. Le comédien, tout comme

l'homme de la rue, transpose en pantomime les moments cruciaux de l'existence. Comme lui, il renonce alors au mutisme corporel, au mécanisme de freinage et de censure, aux réflexes d'inhibition qui l'immobilisaient, réduisant au minimum ses gestes, qui deviennent libres, participant aux sentiments majeurs avec tout son être déchaîné, avec les yeux, les mains, le corps entier. L'immobilité n'est pas une caractéristique de la vie en général ni de l'homme en particulier — faisait remarquer Poudovkine — et il existe le danger que la « stylisation » excessive transforme l'organisme vivant en une structure rigide, atrophiée.

L'art du mime à l'écran ressemble, sans s'identifier complètement avec lui, à l'art du clown, l'ami des ânes et des enfants, amitié illustre dont nous autres avons été si justement exclus. D'où l'impression d'immémorial, de chose située en dehors du temps, voire éternelle. Les bouffonades à l'écran, les tartes à la crème qui suivent d'imprévisibles trajectoires aériennes, les coups dans l'arrière-train de l'adversaire, les gestes licencieux, la mimique ébahie du héros, qui abondent dans les premiers films de l'époque, enveloppent l'image visuelle d'une auréole sonore indistincte et lointaine, poursuivant ensemble leur chemin dans notre souvenir. Les cris des gens du cirque et des marchands forains, le trépignement des chevaux, le piaillement des enfants se sont imprimés comme sur une bande invisible soumise, comme la pellicule, peut-être, à l'usure du temps. Il est intéressant de constater que l'infidélité de l'œuvre envers son créateur tout comme envers la jeunesse brillante de ses débuts, la dégradation visible, le déclin extérieur, enfin les mutilations majeures (le bras d'une statue enterrée, une inscription effacée, un tissu déchiqueté) ne sont pas des signes de mort, mais au contraire des attributs esthétiques, donc, des recommandations pour l'éternité. La vie de l'œuvre dans le temps est obtenue, non point par une santé florissante, mais par de vieilles cicatrices et par des blessures nouvelles, que les époques ne cessent d'ajouter aux anciennes.

Le sentiment de confiance que reflète la pantomime des années 20 provient en premier lieu de sa matérialité, de sa présence physique immédiate. Cette époque ne refuse pas le monde des objets, l'artiste utilise les choses, n'importe quelles choses, pour nous montrer son numéro de virtuosité. Il leur découvre cependant aussi une nature secrète, inexplorée et insoupçonnée dans la vie quotidienne, il leur offre l'occasion d'essayer des identités nouvelles (« la danse des petits pains » de Chaplin dans *la Ruée vers l'or*). La pantomime devient alors une rencontre de l'homme et de l'objet, engagés ensemble dans une merveilleuse aventure commune. Plus tard, par son ambition de devenir un art savant, le cinéma effacera le souvenir de cette expérience.

Le mime Marcel Marceau avouait comme un suprême orgueil artistique qu'il pouvait se dispenser de la matière, qu'il aspirait à évoquer le monde palpable, le monde entier, par lui-même. Il est son propre partenaire avec lequel il s'entretient, il est la terre sur laquelle il marche, il est l'air qu'il respire, les gens qu'il rencontre, qu'il condamne, qu'il aime, le ciel qu'il regarde. Mais, jusqu'à cette ambition titanique de recréer le monde par le geste, combien de modestie et d'humilité dans l'art de regarder autour de soi ! La terre, le ciel, les hommes, les plantes peuvent vivre une existence pure, absolue, dans ce musée humain qu'est le clown moderne, parce que celui-ci leur a appartenu avant de les posséder.

Le geste transforme maintenant, avec la même liberté — ou en tout cas avec une grande liberté — tout comme la parole. Il crée non seulement l'illusion d'un partenaire invisible, mais il le compare, il le situe dans une série, il l'évoque pour découvrir immédiatement au-delà de celui-ci un cycle encore plus riche en combinaisons et encore plus lointain.

Mais c'est là pantomime de théâtre et elle est soumise à d'autres lois. Elle a pu survivre, en se spiritualisant, tandis que la pantomime du cinéma n'a pas pu continuer d'exister après l'apparition du cinéma sonore, sauf par l'effet de quelque heureux accident. Les dangers de l'actuelle évolution du genre ? En persévérant longtemps dans cette voie, l'art se rapproche de la limite suprême du renoncement total, lorsque rien ne reste plus devant le créateur. L'intelligence fascine, évidemment, aux moments de magie où l'homme crée par le geste l'univers entier. Ennemi secret, la stérilité guette dans les ténèbres et n'est-ce pas ainsi que, chaque fois, commence la décadence ?

Un film historique d'envergure: **Michel le Brave**

par **CĂLIN CĂLIMAN**

Le film en deux parties en cinérama *Michel le Brave* représente pour le cinéma roumain l'un de ses projets artistiques les plus ambitieux. Titus Popovici, auteur du scénario, et Sergiu Nicolaescu, réalisateur, se sont proposé d'évoquer une période historique particulièrement significative pour la Roumanie, le règne de Michel le Brave, qui réalisa, en 1601, pour la première fois, l'union des Principautés Roumaines. Ce fut une époque de grands élans patriotiques où — pour peu de temps — le peuple roumain atteignit des idéaux chéris depuis toujours: l'union et l'indépendance nationale.

Le public et la critique ont accueilli ce film comme un événement. Cet acceuil chaleureux se justifie par la manière dont les cinéastes ont réussi à rendre à l'écran, aussi bien la dimension morale du héros, que les circonstances de ce siècle si mouvementé sur le plan politique et social. L'Empire Ottoman était devenu, vers la fin du XVIe siècle, au début du règne de Michel Pătraşcu (dit le Brave), une force politique à craindre, qui menaçait l'autonomie des Etats d'Europe centrale et orientale. Dans cette conjoncture historique difficile, la tentative du prince régnant de Valachie de réunir en un seul Etat toute la nation roumaine acquiert d'importantes significations. Le film évoque avec réalisme les contradictions de l'époque et impose en gros plan la figure de ce personnage dont les historiens affirment avec raison qu'il dépassa de beaucoup son époque: le visage d'ascète, « consumé par une flamme intérieure » (comme l'écrivait le grand historien roumain Nicolae Iorga) de Michel le Brave.

L'action s'échelonne sur les dernières années du XVIe siècle et les premières du XVIIe, depuis le moment où Michel — gouverneur de Craïova à l'époque — complotait pour renverser le prince despote Alexandru de Valachie et jusqu'à la fin tragique de celui qui entre-temps avait pris le gouvernement de tous les Roumains. Le film évoque des pages bien connues de l'histoire des Roumains. De retour au pays, après avoir réussi à acheter à Constantinople le trône de la Valachie, Michel s'engage dans l'une de ces actions surprenantes, qui allaient lui valoir la renommée de politique clairvoyant: il essaye de se soustraire à la vassalité ottomane; refusant de payer le tribut promis à la Sublime Porte, il met le feu à la maison où logent les représentants de la Turquie, venus recevoir leur dû. Dès lors, le conflit éclate. Les autres puissances européennes ne le prennent pas encore au sérieux, le pays sur lequel il a établi son règne ne fait pas le poids. Aussi les principaux représentants de l'alliance antiturque — l'Empereur Rodolphe II d'Autriche, le prince Sigismond Báthory, le cardinal André Báthory, l'influent général Basta — l'excluent-ils un peu à la légère de l'alliance. Cependant le prince Michel continue d'étonner l'Europe. Il déclenche une grande offensive contre les Turcs, attaquant l'une après l'autre leurs forteresses sur le Danube. Il va de victoire en victoire. Il se prépare même à attaquer Constantinople, mais l'aide promise par le Vatican tarde à venir, ce qui détermine le prince roumain à remettre « le coup décisif ». Il ordonne alors la retraite à l'intérieur des frontières. Il n'a plus d'espoir qu'en l'alliance avec le prince de Transylvanie Sigismond Báthory. Michel fait alors un nouveau coup d'éclat: il accepte Sigismond pour suzerain et signe même un acte de vassalité. Son but est précis: il espère être ainsi en mesure de triompher de la puissance turque. Mais son calcul s'avère faux: Sigismond ne lui apportera pas le renfort promis au moment de l'affrontement décisif entre les armées du prince valaque et les troupes turques, conduites par l'habile Sinan Pacha. Excellent stratège, Michel remporte cependant une victoire à Călugăreni, au grand étonnement des puissances européennes. La bataille de Călugăreni (qui clôt la première partie du film) est restée dans l'histoire comme une victoire prestigieuse, un triomphe éclatant, non seulement aux yeux des contemporains, mais aussi pour la postérité.

Cependant, il en faut davantage pour anéantir la puissance de l'Empire Ottoman. A Keresteş les Turcs remportent une victoire spectaculaire contre les armées alliées commandées par Sigismond Báthory. Ignoré par les partenaires de l'alliance, Michel n'a pas participé au combat. Mais devinant le complot ourdi par la maison des Habsbourg, qui charge le général Basta d'occuper la Transylvanie, Michel, fidèle à sa ligne de conduite, y dirige ses propres troupes. Il investit triomphalement Alba Iulia, conclut un pacte avec la noblesse hongroise, et l'armée moldave ayant abandonné le voïvode-traître Aron et s'étant ralliée à lui, il se fait couronner, au faîte de sa gloire, voïvode des trois principautés roumaines, réalisant ainsi son rêve le plus cher. A Prague, l'Empereur Rodolphe donne audience à Sigismond Báthory, qui veut retourner en Transylvanie, pour reprendre en main la noblesse hongroise. Fort de l'alliance promise par le général Basta, Michel ne craint pas d'engager la bataille avec Sigismond, mais il est défait à Mirăslău, par suite de la défection de Basta, lequel rejoint le camp ennemi avec ses troupes. Vaincu et affligé par cette trahison, le prince se rend à Prague pour traiter personnellement avec Rodolphe. Irrité contre Sigismond, qui n'a pas tenu sa promesse, l'Empereur confie à Michel une armée, à la tête de laquelle il rentre en Transylvanie. Michel gagne à Gorăslău une nouvelle bataille contre l'aventureux Sigismond. Cependant il ne pourra pas mettre sa victoire à profit. Au cours de l'été 1601, il est assassiné par derrière dans son camp de Cîmpia Turzii par deux mercenaires wallons à la solde du général Basta. Ainsi s'achève un épisode mémorable de l'histoire du peuple roumain, celui du règne (qui ne dura que 6 ans) de Michel le Brave. C'est là-dessus que s'achève ce film à grand spectacle qui s'est proposé de faire renaître à l'écran Michel le Brave, ce personnage historique fascinant, entré dans la légende.

L'acteur Amza Pellea dans le rôle de Michel le Brave

Le film est dominé par la personnalité écrasante de Michel. Ses mouvements dessinent peu à peu ses particularités, son caractère complexe. Dans ce film, Michel le Brave est tel que le voyait l'historien Nicolae Iorga, un grand « poète de l'épée, un enthousiaste, un rêveur », il est un grand général, un penseur, un stratège, un révolté; on peut le voir sous ses différents aspects, par la perspective de son règne mouvementé et des drames familiaux (il perd son fils sur le champ de bataille et il est abandonné par son épouse, Dame Stanca), dans ses rapports avec son pays et avec l'Europe. Le film met en évidence des idéaux chers depuis toujours au peuple roumain, ses permanences spirituelles et, en premier lieu, l'idée de son unité nationale qui a trouvé, à l'époque de Michel le Brave et en la personne de ce prince devenu un mythe national, une expression vigoureuse. Au cours d'un entretien récent que j'ai eu avec l'écrivain Titus Popovici, auteur du scénario, celui-ci me disait: « Michel le Brave est un homme de la Renaissance dans la meilleure acception du terme. Une destinée traversée de contradictions puissantes. Un personnage dont les idées politiques devançaient de beaucoup son époque »

Le film de Sergiu Nicolaescu constitue une profession de foi. *Michel le Brave* n'est pas seulement le film d'une épopée héroïque. C'est aussi une bonne reconstitution historique qui évoque de manière suggestive « la couleur de l'époque »: les valeurs plastiques qui composent le cadre nous permettent d'avoir un tableau d'ensemble de la civilisation roumaine à cette époque de grands élans patriotiques. Quelques « grandes séquences » du film contiennent une charge émotionnelle toute particulière. D'abord, l'entrée de Michel le Brave à Alba Iulia, dans la seconde partie intitulée « L'Union ». L'image de cet épisode est impressionnante et ce qui est surtout significatif c'est l'impression d'authenticité qui se dégage du visage multiple de la foule faisant au prince un accueil enthousiaste. L'opérateur George Cornea atteint là à des moments de véritable virtuosité. Citons encore parmi les grandes séquences celle, la plus impressionnante peut-être, de la bataille de Călugăreni, où, avec une figuration de plus de 5000 personnes, et tirant un excellent parti des avantages du cinérama, le réalisateur offre au spectateur des images d'une rare qualité dramatique.

Du point de vue de la distribution, qui comprend plus de 240 acteurs, des milliers de figurants — soldats, cascadeurs et même des paysans — plusieurs rôles attirent l'attention. En premier lieu, l'interprétation sobre, profondément intériorisée d'Amza Pellea dans le rôle de Michel le Brave; il réussit là un portrait moral et physique parfaitement conçu. Il est secondé par un grand nombre d'autres acteurs fameux, dont: Ioana Bulcă (excellente dans le rôle de Dame Stanca), la belle Irina Gărdescu (Rossana), Florin Piersic (Preda Buzescu), Ilarion Ciobanu (Stroe Buzescu), Mircea Albulescu (le père Stoïca),

Ion Besoïu (Sigismond Báthory), Emmeric Schäffer (Basta), Olga Tudorache (Dame Teodora), György Kovács (André Báthory), Maria Clara Sebök (Christina Báthory) et le réalisateur lui-même, Sergiu Nicolaescu (Sélim-Pacha). Enfin, une dernière remarque concernant cette importante réalisation du cinéma roumain: la musique de Tiberiu Olah est en soi une œuvre d'art.

Dans son ensemble, un film qui marque une date mémorable.

LE LIVRE DE CINÉMA

ECATERINA OPROÏU: « Une idole pour chacun ». C'est l'histoire de la *star*. C'est l'histoire de personnages ayant eu une ascension et une décadence spectaculaires, dont la vie s'est passée dans des super-villas et des super-automobiles, avec des larmes de glycérine et des sourires de convenance. C'est le livre d'une nouvelle mythologie née de la société de « consommation ». Et cette histoire, qui commence avec le XXe siècle, nous est contée d'une plume alerte, avec un art consommé pour souligner l'élément sensationnel, ou commenter une information avec une clarté dénuée de sécheresse. *Une idole pour chacun* n'est pas un conte romantique, mais un récit lucide. Il nous plonge dans le mirage du cinéma, prenant parfois ses distances pour éclairer ses côtés obscurs. « Lorsque les hommes n'ont plus eu le courage de croire à *la vie d'ici-bas*, lorsqu'ils n'ont plus eu la candeur de croire à la vie *là-haut*, ils se sont mis à croire à la vie *comme au cinéma* » — écrit l'auteur. Et elle s'efforce de nous démontrer, intelligemment et élégamment, ce que le rêve de la vie « comme au cinéma » a d'éphémère. Le livre d'Ecaterina Oproïu est, en quelque sorte, une radiographie critique du « star-système ». On n'y trouve pas seulement des notions d'esthétique, mais surtout une étude sociologique du cinéma. Car ce n'est qu'au point d'interférence du social avec l'esthétique que l'on peut trouver les racines de l'étoile de cinéma. Cependant, même dans une pareille recherche, l'auteur ne perd rien de la souplesse de son style. Présentant un monde, celui des vedettes de cinéma, avec sa naissance, ses aventures, ses vraies et fausses angoisses, ses hauts et ses bas, présentant la *star* et l'encore-plus-moderne *anti-star*, Ecaterina Oproïu semble dominée par une idée, idée qu'elle formule dans le final du livre: « Le mythe de la vedette ne doit pas être détruit. Il doit être *démonté*». Et c'est ce qu'elle fait d'un bout à l'autre de son livre: elle démonte le mythe de la vedette jusqu'en ses plus infimes rouages, et ce sans offenser le lecteur dans son idolâtrie, mais avec une pointe d'ironie toujours sous-jacente. Une ironie fine, qui va droit au but, souvent amère sous des apparences aimables: c'est là, aussi bien, une caractéristique du style d'Ecaterina Oproïu, chroniqueur de télévision inlassable, toujours préoccupée (en tant que rédacteur en chef de la revue « Cinéma ») d'esthétique et de sociologie du 7-e art, en même temps prosateur et auteur dramatique d'audience internationale. *Une idole pour chacun* exprime une fois de plus de façon éloquente la personnalité dynamique et subtile de l'auteur.

« Deux ou sept arts ». Ce recueil d'études de jeunes filmologues et théâtrologues, dont la préface appartient à Mihnea Gheorghiu, réunit toute une série d'expériences scientifiques personnelles. Il comprend l'analyse de la trajectoire d'un personnage issu du théâtre classique (« Trois Antigone — Sophocle, Racine, Anouilh » par Ioana Prodan) et celle de personnages du théâtre moderne (« L'évolution d'un personnage: Bérenger » par Doïna Boeriu), le temps en tant que notion philosophique aux valeurs complexes dans le théâtre contemporain (« Le sentiment du temps dans le théâtre occidental contemporain » — par Mihaela Tonitza) et l'espace en tant que composante indestructible du cinéma (« Vertus cinématographiques de l'espace » — par Cristina Corciovescu), la dialectique du théâtre épique de Brecht (« Bertolt Brecht et la dialectique du tragique et du comique » — par Anca Brateş) et la structure intime du cinéma poétique de Dovjenko (« En marge de la poétique de Dovjenko » — par George Littera), le style libre, sans entraves, de Godard (« Jean-Luc Godard ou le cinéma de la contestation » — par Manuela Gheorghiu) et le style de l'effacement du héros par la subjectivité propre à Antonioni (« Antonioni: du „Cri" à „l'Aventure" » — par Napoleon Toma Iancu), la définition de la subjectivité spécifique à l'auteur d'un film (« Eléments de subjectivité dans les films d'auteur » — par Florica Ichim) et la définition de la nature et de la présence de l'acteur au théâtre (« L'acteur, argument pour la vie du théâtre » — par George Banu). Différentes par l'expression, par la structure et le degré de profondeur, ces études vous donnent cependant une idée des lignes de développement de la jeune critique roumaine de théâtre et de cinéma.

AL. RACOVICEANU

L'Equilibre des antithèses

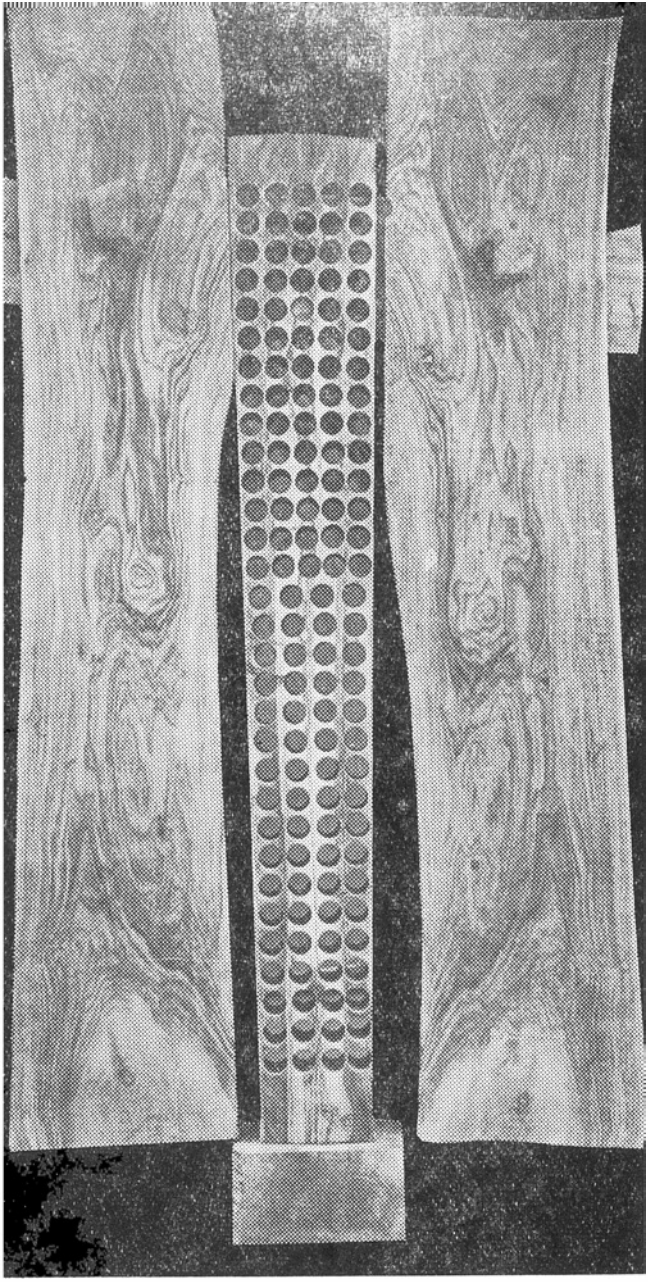
par **OCTAVIAN BARBOSA**

Seul un préjugé antidialectique a pu imaginer le paradoxe du rapprochement des extrêmes comme une tentation permanente, comme un fruit défendu de la pensée. Au-delà des similitudes ou des contrastes superficiels, un examen profond et nuancé des phénomènes peut mettre à jour de nouveaux aspects capables de déterminer des associations et des dissociations entre des éléments qui semblaient jusque-là incompatibles. La disjonction ou la distinction déterminative des choses est cependant, elle aussi, un cas spécial d'association, la ressemblance n'étant que la forme la plus banale, la plus commode et en apparence la seule.

Ce qui caractérise au plus haut degré les débats artistiques contemporains en Roumanie, c'est peut-être d'un côté la pluralité des conceptions et de l'autre, une attitude dénuée de tout exclusivisme dans leur argumentation. Les courants et les tendances artistiques se disputent la primauté esthétique du moment, sans s'annuler réciproquement. Ils ont la présomption du moment et non pas de l'éternité. Un sentiment de solidarité éthique place le surréalisme et le dadaïsme, par exemple, à côté du cubisme ou du constructivisme, les opposant en bloc au naturalisme et à l'académisme. Les deux voies distinctes d'évolution de l'art moderne, dont parlait Herbert Read dans *Histoire de la peinture moderne*, voies dont l'une tend vers un idéal de clarté, de forme et de précision et l'autre vers l'obscurité, l'absence de forme et l'imprécision ou (parce qu'un idéal ne peut pas être défini en termes aussi négatifs) vers l'expressivité, la vitalité, le mouvement, ces deux voies d'évolution donc, aboutissent à un point final de convergence. Placées dans ce contexte, les préoccupations des artistes roumains contemporains appartiennent en gros à ces deux tendances que nous pouvons considérer comme des catégories de l'art moderne en général.

D'un certain point de vue, ce qui caractérise la vie artistique de la Roumanie contemporaine c'est non point l'existence de groupes organisés, nettement délimités, agissant en tant qu'entités homogènes distinctes, conformément à des programmes esthétiques unitaires, mais, surtout, une pluralité de créateurs indépendants les uns par rapport aux autres dans le cadre général de l'école nationale. L'apparition des groupes est déterminée strictement, le cas échéant, par ce que l'on appelle depuis Goethe des « affinités électives ».

C'est la raison pour laquelle la dispute si vive entre les antiques et les modernes ou, pour employer le vocabulaire du XXe siècle, entre la tradition et l'avant-garde, dispute qui a pris ailleurs des formes exclusivistes et iconoclastes, ne connaît chez nous ni explosions, ni paroxysmes. Qu'il soient traditionnels ou modernistes, les artistes ne sont pas divisés en deux camps adverses. Evoluant presque parallèlement, mêlant même leurs destinées, ils se dévisagent les uns les autres plutôt avec condescendance qu'avec hostilité. Chacun est sûr de la supériorité et de l'avenir de sa vérité artistique. On ne voit pas apparaître des manifestes théoriques qui exigent, par exemple, l'abolition du chevalet ou au contraire, affirment sa suprématie absolue. C'est là une manifestation concrète de cette philosophie du bon sens spécifiquement roumaine qui interdit à quiconque de se considérer comme le



OVIDIU MAÎTEC: L'Héroïque

seul détenteur de la vérité absolue et qui sait toujours découvrir la zone d'« équilibre des antithèses ». Et lorsqu'il semble avoir rompu par son œuvre cet équilibre, un artiste comme Constantin Brancusi le fait avec une décence, une discrétion parfaites. Promotrice de la modernité absolue, l'œuvre de Brancusi est en même temps une expression plénière du classicisme méditerranéen. Il serait intéressant de mentionner en ce sens l'expérience d'un maître du clair-obscur traditionnel — Corneliu Baba, professeur à l'Institut des Arts Plastiques « Nicolae Grigorescu » de Bucarest. Des jeunes d'une facture diamétralement opposée à la vision du maître se sont formés dans sa classe. Certains d'entre eux professent l'art abstrait ou le surréalisme (Henry Mavrodin, Semproniu Iclozan, Vladimir Zamfirescu), tendances où l'on ne saurait déceler aucune trace de la vision artistique du maître, mais seulement les fruits incontestables d'un enseignement traditionnel. Ce sont les élèves de Baba qui sont les moins « babiens ». Le phénomène contraire, cependant, peut se produire sans pour autant ressortir à l'épigonisme. Alexandru Ciucurencu, maître de la lumière et de la couleur, qui incarne à l'heure actuelle le sommet de la sensibilité roumaine, représentée au début du siècle par Ştefan Luchian (l'un des fondateurs de la peinture roumaine moderne) fait école. Ses disciples ne craignent pas d'aller plus loin dans les implications modernes de la conception et de la vision du maître, et se font un titre de gloire d'être les élèves de Ciucurencu. On en peut voir les fruits, à suivre l'évolution, rien moins qu'épigonique, d'artistes remarquables tels que Gheorghe Iacob, Constantin Piliuţă, Marius Cilievici, Iacob et Rodica Lazăr, ou Mihaï Horea, lequel s'est orienté vers l'abstraction constructiviste.

A côté de maîtres plus âgés, comme Dumitru Ghiaţă, Henry Catargi, Ion Musceleanu et Catul Bogdan, qui cultivent une vocation lyrique et constructive traditionnelle, brillamment affirmée durant l'entre-deux-guerres, à côté également d'artistes de la génération moyenne dont nous signalerons un paysagiste comme Brăduţ Covaliu, témoignant d'une vigueur compositionnelle remarquable, Virgil Almăşanu et Ion Sălişteanu dont la facture abstraite est aussi dense que vigoureuse, Ion Pacea dont les portraits et les compositions dégagent une gravité existentielle, la peinture bizarrement colorée de Ion Gheorghiu, la tonalité subtile de Paul Gherasim, peintre délicat et scrupuleux, la poésie surréaliste excessivement raffinée d'Octav Grigorescu ou la verve chromrtique de Vincenţiu Grigorescu, l'intensité narrative de Dimitrie Gavrilean ou l'amplitude bruegelienne de Ioan Gh. Vrăneanţu, personnalités artistiques équilibrées — nous voyons s'affirmer la ferveur déconcertante de Ion Biţan qui pratique avec un succès égal la peinture de chevalet, le collage, l'assemblage, le montage, le pop'art, Horia Bernea, un explorateur intrépide des zones liminaires de la conscience et de l'impact technologique, l'extravagance de Paul Neagu, promoteur d'un art palpable et « comestible », un constructeur d'espaces plastiques poétiques tel Ilie Pavel, un visionnaire de l'abstraction comme le très jeune Eugen Tăutu qui porte l'expressivité fantastique du détail jusqu'au seuil de la démarche métaphysique, un créateur dans le sens traditionnel du pop'art tel Mihaï Rusu. Faute de place nous nous arrêterons seulement sur quelques-uns des artistes susdits, pour les donner en exemple de telle ou telle tendance. C'est ainsi que pour les « narratifs », nous choisirons Brăduţ Covaliu et Dimitrie Gavrilean.

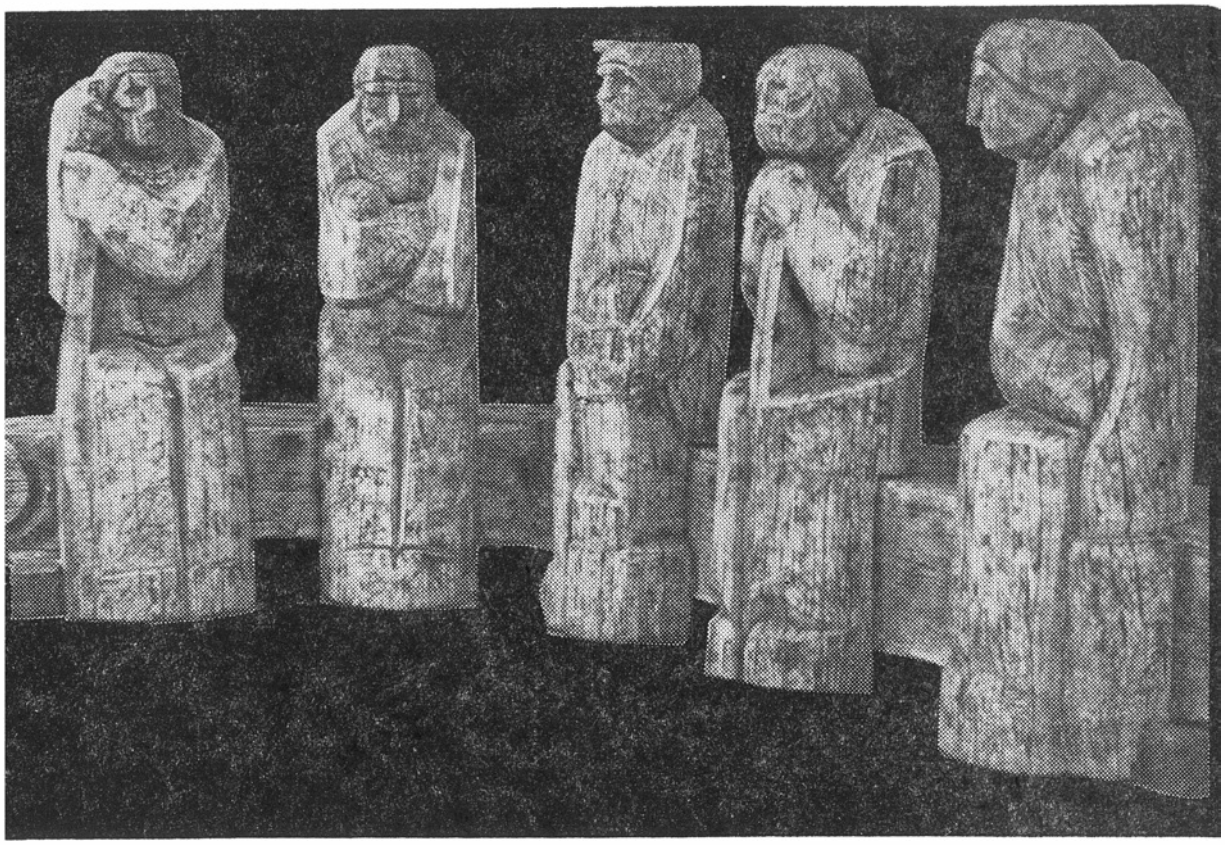
On pourrait dire de Brăduţ Covaliu qu'il est un « narratif du paysage », qu'il décrit en le construisant à partir des éléments expressifs que son intelligence et sa sensibilité choisissent conformément à un cadre traditionnel primitif. Négligeant la perspective, il étend sa toile de fond comme un tapis à deux dimensions où les objets se laissent découvrir par le toucher. Le procédé est « naïf » et d'inspiration orientale, et il n'a rien perdu de son attrait. Bien au contraire, il semble revenir à la surface. La vision est surtout statique. Brăduţ Covaliu se détache de la réalité avec la désinvolture du naïf qui veut l'« écouter ». La fidélité à l'égard du réel ne semble pas le préoccuper dans la même mesure que certaines rigueurs de composition que le motif de sa peinture lui impose. Dimitrie Gavrilean s'apparente aux narrateurs primitifs par sa propension au merveilleux folklorique. Le caractère de fresque épique de sa peinture dissimule jusqu'à un certain point le motif plastique des compositions qui se dispersent à une lecture détaillée pour nous apparaître enfin dans une perspective d'ensemble qui transforme l'agglomération chaotique des scènes et des figures en une image cohérente et suggestive. Lié à la tradition du folklore national, Gavrilean évoque dans un style figuratif des traditions et des coutumes ancestrales qu'il projette dans un décor onirique, où l'humour grotesque et la candeur angélique se retrouvent dans une alternance osmotique destinée à atténuer l'excès des contrastes.

Parmi les artistes de tendance abstraite, Virgil Almăşanu est un constructiviste à rebours, qui dissout les formes pour les redécouvrir dans leur intension génétique, originaire. D'où l'apparence informe de sa peinture, apparence trompeuse, car l'artiste se place justement aux antipodes du fétichisme de l'instinct ou du geste en tant que ressort souverain du processus de création. Partant de formes préétablies, plus ou moins parfaites, qu'il éprouve le besoin d'épurer de tout leur contexte anecdotique, voire pictural, il ne descend pas dans les sous-sols de la création, c'est-à-dire qu'il ne refait pas en sens inverse le chemin d'une genèse pour redécouvrir la pulsation initiale de l'élan vital en tant que tel, mais pour le revivre en tant qu'aspiration formative. Ce n'est donc point la psychologie de la forme qui l'intéresse, mais sa phénoménologie.

Il est difficile d'apprécier si ces artistes ont exprimé quelque chose en raison de leur obstination à se tenir à leurs options ou si, au contraire, ils se sont obstinés parce qu'ils avaient quelque chose à dire. N'importe comment, on ne saurait confondre « leur obstination » avec l'immobilisme de même que la « versatilité » extraordinaire de Ion Biţan qui est en quelque sorte un roi Midas de l'avant-garde (tout ce qu'il fait se transforme en or), celle d'un autre peintre spontané — Vincenţiu Grigorescu — ou d'explorateurs des domaines « extra-esthétiques » comme Paul Neagu et Şerban Epure, ne peuvent être considérées pour des preuves d'inconséquence et de frivolité. Ces artistes sont nés sous le signe de Picasso, ils ont le génie de la métamorphose et vont droit à l'essentiel. Pour eux le « changement » est le fruit d'une exceptionnelle puissance de travail, qui se traduit par une prolificité hors du commun. D'où la nécessité organique de vérifier la durabilité de la vocation sur les plans multiples de la même structure de tempérament. Ce sont en fait des passages d'une étape à l'autre, passages rigoureusement déterminés comme des variations sur le même thème.

La sculpture, en pierre ou en bois, vocation traditionnelle des Roumains, est illustrée à son tour par des artistes dont la conception et la vision ne s'écartent pas de la tradition, comme Ion Jalea, Cornel Medrea, Romul Ladea, Ion Irimescu, Ion Vlasiu et par ceux de la nouvelle génération, comme Maria Cocea, Paul Vasilescu, Constantin Popovici, Tibor et Jenö Szervatius. Avant de parler des adeptes des nouvelles factures qui se servent des matériaux et des techniques offerts par la civilisation industrielle, il convient de mentionner les noms de certains disciples de Brancusi, comme George Apostu ou Gheorghe Ionescu-Călineşti. Si le premier est plus proche de l'idéal esthétique moderne proposé par Brancusi, aspirant à l'organisation plastique de l'espace, le second est plus proche du constructivisme archaïque. Un constructivisme qui procède du totémisme, qu'Ovidiu Maïtec a fait connaître au public international à l'occasion de la biennale de Venise de 1969. Loin d'ambitionner une organisation plastique explicite de l'ambiance, comme dans le constructivisme « orthodoxe », les structures spatiales d'Ovidiu Maïtec tendent à s'affirmer en tant que présences spirituelles qui troublent la réalité objective environnante par une charge magique. L'artiste est sensible au potentiel « affectif» de la matière et réceptif aux problèmes que la science et la technique posent à l'humanisme contemporain. Il traite les formes techniques de la réalité environnante en apportant à leur fonction utilitaire des correctifs esthétiques, passant par toutes les phases de l'inquiétude des démarches initiales de la conscience créatrice. Ovidiu Maïtec, Gh. Apostu, G. Ionescu-Călineşti tendent tous trois à maintenir un sentiment de magie folklorique dans leurs compositions, même lorsque, comme Maïtec, ils s'orientent vers les symboles de la nouvelle mythologie de la science et de la technique contemporaines. Le maître Geza Vida, auteur du célèbre ensemble monumental de Moïseï, dédié aux héros antifascistes du Maramureş, a fait de la création d'une véritable typologie plastique de la mythologie populaire le motif de prédilection de son œuvre. Le jeune dessinateur Nicolae Apostu s'attache également à l'évocation symbolique des croyances populaires dans une manière moderne, tandis que le peintre et sculpteur Mihaï Oloz s'est dirigé, en partant des sources traditionnelles de la peinture, vers la construction de l'objet et de l'ambiance.

Dans ce « climat des individualités » que nous avons cherché à vous représenter, il faut accorder une mention spéciale à l'expérience créatrice et pédagogique d'un groupe constructiviste de Timişoara. Il s'agit du groupe *Sigma*, composé de jeunes artistes (Constantin Flondor Străinu, Ştefan Bertalan, Ion Gaita, Doru Tulcan, Rusu Elisei et le mathématicien Lucian Codreanu) qui se réclament d'un idéal constructif et affirment sans ostentation les principes d'une esthétique créatrice collective. Adhérant à un programme constructiviste, le groupe *Sigma* s'affirme comme un ensemble homogène (les œuvres portent la signature



GEZA VIDA: le Conseil des vieux

du sigle collectif) et il professe l'organisation plastique de l'espace urbain, l'art optique et cinétique. Il s'est fait connaître à l'occasion de la biennale de Nuremberg (1969) consacrée à *l'Art constructif*. Son action pédagogique est également remarquable, car il a réussi à transformer le Lycée des Beaux-arts de Timişoara en un centre constructiviste qui engage l'intérêt et l'intelligence des élèves. On pourrait également rappeler à propos d'art constructiviste l'apport de Diet Sayler et de Şerban Epure. Ce dernier s'attache aussi à établir les rapports entre la cybernétique et l'art; bien que débutant à peine, il a déjà réalisé des œuvres intéressantes dans ce domaine. De Timişoara on doit signaler encore le groupe d'art objectal de Romul Nuţiu et Gabriel Popa, tandis qu'à Oradea François Pamfil obtenait des succès remarquables dans le domaine du pop'art et de l'art objectal, où on peut découvrir ses affinités avec Horia Damian, artiste d'origine roumaine qui vit à Paris.

On peut d'ailleurs parler en Roumanie d'un « constructivisme » avant la lettre. Ce qui explique, par exemple, le fait qu'un Brancusi qui a développé les éléments et les principes fondamentaux de la vision artistique traditionnelle roumaine, a pu être revendiqué pour certains de ces chefs-d'œuvre *(la Colonne sans fin, la Table du silence, la Porte du baiser, les Chaises)* par le courant constructiviste moderne d'intégration des arts. Il s'agit évidemment non point d'un programme esthétique bien contourné, mais d'éléments constructifs contenus dans l'art folklorique roumain, surtout dans la sculpture et l'architecture. On conserve encore des « modèles » d'organisation esthétique de l'espace environnant les villages roumains: nous ne pensons pas aux objets domestiques d'art artisanal, mais en premier lieu à l'osmose de la sculpture et de l'architecture dans les murs des maisons, les palissades et les portes cochères. A tout prendre, donc en rejoignant l'orientation moderne de la pensée contemporaine qui vise à l'humanisation de l'ambiance, les artistes roumains vont également dans le sens d'une tradition nationale très ancienne. Plus proche de la tradition folklorique roumaine, Ilie Pavel condense dans ses objets ses aspirations intimes à l'équilibre et à l'harmonie. Ses « objets » sont en fait des expériences à échelle réduite pour de vastes ensembles architecturaux, où l'homme se sent solidaire de la nature, où il éprouve un sentiment de symbiose spirituelle et non pas d'aliénation. Découvrant la vocation formelle du bois, il confère à ses constructions une rigueur géométrique impeccable, quelque chose de la poésie de l'absolu mathématique.

Mihaï Rusu se sent attiré par un art d'investigation dans l'univers des formes inconnues, où l'invention prévaut sur la description, la suggestion sur le *mimesis*. Soucieux surtout de capter et de suggérer un espace intime, intérieur, l'artiste recourt à présent aux moyens du langage classique. Il utilise la couleur, non point pour obtenir des effets de matière et de structure, mais pour évoquer ses implications sensibles qu'il conçoit dans l'esprit de Goethe, comme une dialectique de la lumière et des ténèbres.

Constantin Flondor Străinu est, lui, préoccupé par les parallélismes de l'ordre artificiel et de l'ordre naturel. Ses tentatives pour surprendre et embrasser le mouvement entre deux plans procède d'une conception obsessionnelle du mouvement en tant qu'élément initial et permanent de la genèse. Ses œuvres sont en réalité des analyses plastiques des états de tension entre la forme et l'espace, entre le plein et le vide, le blanc et le noir, entre des couleurs complémentaires. Il passe de la suggestion de l'espace et du temps à la création d'illusions concomitantes, par l'utilisation du plan de verre: le verre rayé projette le mouvement dans l'espace, épaississant le mystère au lieu de l'éclairer; en se déplaçant on a l'impression d'un espace mouvant, l'objet d'art devenant un point symétrique entre le spectateur et l'artiste et par conséquent un centre dialogique. Peut-être est-ce là le début d'une solution plastique pour un système à action inverse, où les jeux d'ombres et de lumières entrent pour un grande part.

Ştefan Bertalan s'affirme comme un disciple de l'école de Bauhaus. Ses structures ont le don d'organiser un espace objectif et de soutenir au maximum ses valeurs esthétiques, ses virtualités artistiques; il y a là une idée à exploiter, pour l'urbanisme moderne. Tout comme Ilie Pavel, mais sur un autre plan et dans un sens différent, ses objets font travailler l'imagination et confèrent à l'environnement quotidien une certaine architecture.

Comme nous le disions en commençant ces brèves notes qui ne prétendent pas à une présentation exhaustive, le mouvement artistique roumain ne s'affirme pas comme un courant unique qui domine et engloutit les tendances collatérales, mais comme une orientation générale de différenciation des tendances individuelles et collectives. Bénéficiant d'une riche tradition dont l'éclat a fait dire à un historien de l'art comme Henri Focillon que la Roumanie était « un pays de peintres », mais témoignant en permanence d'une propension à se mettre au diapason des courants artistiques et humanistes du monde moderne, un nombre toujours plus grand d'artistes roumains s'intéressent au côté théorique de la création et non plus seulement à la pratique empirique du métier. Evidemment, certaines de ces tendances et de ces personnalités mériteraient une analyse et un commentaire circonstanciés, soit parce qu'ils évoluent dans la ligne traditionnelle, soit parce que leur démarche artistique plus ou moins authentique est engagée dans une direction moderne d'exploration et d'ordination plastique de la vision, de construction esthétique de la réalité objective. Il convient de souligner en ce sens précisément cette pluralité des tendances et des individualités artistiques, animées les unes par rapport aux autres non pas d'exclusivisme mais d'un sentiment de confiance mutuelle.

CARNET DES ARTS PLASTIQUES

Les Tapisseries de Mimi Podeanu

L'art de Mimi Podeanu semble jaillir de la source fraîche des «débuts.» Instinctivement ancrée dans la tradition, l'artiste la continue et la développe spontanément — dirait-on — comme si elle avait l'intuition que pour s'intégrer le plus naturellement dans l'horizon stylistique d'un peuple il faut accomplir un acte de communion, de création dans le même esprit et non pas en imitant certains archétypes. Elle s'intègre donc dans le canon de la tradition, mais avec une sensibilité moderne, essayant d'associer les valeurs stratifiées dans le gisement byzantin et folklorique, avec la vision de la peinture contemporaine. Nous pourrions dire que, dans les tapisseries de Mimi Podeanu s'épanouit ce «bouquet d'impondérables» sur lequel repose le patrimoine stylistique roumain: l'esprit synthétique, le sens de la mesure, l'amour des nuances. Le dosage de ces «supercatégories», fondu dans les ondoiements d'un lyrisme méditatif, si propre à l'artiste, fait de chaque tapisserie un ouvrage «délicatement équilibré», enveloppé dans un halo poétique ineffable. Si, dans une première étape de création, les tapisseries de Mimi Podeanu gardaient encore, dans le substratum de certains rapports esthétiques, le souvenir du tapis paysan, les œuvres exposées à la Salle Dalles se distinguent par la modernité de la composition, par un dégagement absolu du prototype traditionnel dans l'organisation de la surface. L'artiste n'est plus hantée par le besoin de remplir toute la surface, chaque petit coin. Sa composition «coule», exubérante; il y a de grands espaces vides que seules viennent faire vibrer les modula-

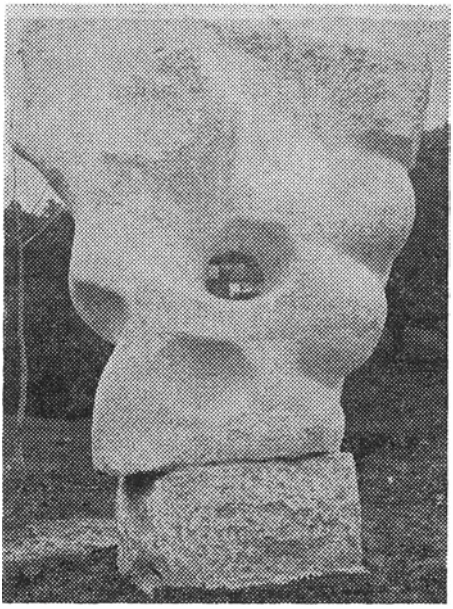
MIMI PODEANU: Page d'un album

tions du fond. De fait, le motif ornemental n'est même plus séparé du fond, mais s'y intègre, naissant sans cesse de ces eaux à peine ridées. Si l'on regarde, par exemple, la pièce intitulée *le Trésor de Pietroasa*, on a l'impression que les objets disséminés, tout le champ de la tapisserie poussent des stratifications du roc, ou que les grands battements des ailes blanc-violacé des oiseaux retrouvant leur nid dans *Printemps*, jaillissent des vagues du ciel serein. Des traits nouveaux, spécifiques de la manière actuelle de l'artiste, me semblent être, entre autres, la prépondérance dans l'ornementation, des sinuosités, des courbes, au regard de la géométrie plus rectangulaire de la manière antérieure, une stylisation plus souple, ainsi qu'une tendance légèrement baroque par rapport à la parcimonie du symbolisme abstrait de certaines œuvres d'il y a quelques années. En outre, un penchant accru pour le détail démontre que l'artiste est arrivée aujourd'hui à une exploration subtile, harmonieusement nuancée des ressources expressives du matériau préféré — la laine. Un lyrisme discret, une rêverie quiète animent la vie coloriée de la laine —reflet d'une profonde communion avec une nature ingénue, non contaminée, telle qu'elle lui est peut-être apparue dans son enfance, passée dans un village de basse-montagne. De cette reviviscence du climat primordial sont apparus ces poèmes des saisons ayant pour nom *Printemps* (où retentissent des accords subtils), *les Orgues de l'été* (accusant des effets d'un modernisme aigu), *Jardin ensauvagé*, *Mur au chèvrefeuille I*, *Petits oiseaux en hiver*. La discrétion de l'accord chromatique, l'ambiance irisée des tons transportent paysages, fleurs et oiseaux de leur domaine naturel dans la zone mirifique de la poésie.

Les sculpteurs de Măgura

Un certain nombre de jeunes artistes talentueux, réunis pendant l'été de 1970 au «Chantier national de Sculpture de Măgura» (dans les montagnes de Buzău), ont réédité, au début de 1971, leur entreprise de «création solidaire», exposant ensemble, dans la salle de la Bibliothèque publique des Beaux-arts de la ville de Bucarest, sans pour autant signifier nécessairement par là leur adhésion à un programme esthétique commun. Cette manifestation, d'une qualité remarquable, peut être considérée comme une espèce de test de prospection, vu qu'elle propose également — outre quelques participants déjà lancés depuis pas mal d'années — certains sculpteurs de la génération montante. Nous rencontrons ici deux *Proliférations dans des*

MIHAÏ BUCULEÏ: *Soldat à bouclier*



ADINA TUCULESCU: le *Lac*

formes arrondies, taillées, avec un sens mûr du matériau, par Adina Ţuculescu; *la Licorne* et *Henri II*, formes insolites en bois par M. Buculei, sculpteur qui réalise un climat de mystère; les pièces intitulées *Menottes* et *Fardeau* (bois) dues à Domokos Lehel, la première possédant une remarquable force de choc, la seconde une savante organisation des volumes, qui suggère — si l'on peut dire — une cariatide abstraite; *le Signe*, construit avec rigueur par Napoleon Tiron; *le Torse* de Marianov, qui a quelque chose d'ascétique. A ces œuvres sont venues s'ajouter deux sculptures dues à l'artiste bien connu George Apostu, un groupe majestueux, vigoureuse variante de son leit-motiv «père et fils» (intitulé cette fois *le Père et les fils*), et une racine de noyer taillée à la façon d'une pierre précieuse — un cristal en bois.

Maria Constantin

Il existe une véritable vocation de l'aquarelle et de la gouache parmi les artistes roumains d'entre-les-deux-guerres. C'est dans la trajectoire de cette tradition que se situe l'art de Maria Constantin. Cultivant passionnément cette technique, depuis plus d'une décennie, l'artiste nous conduit dans l'espace poétique des fluidités et des transparences. La nature est demeurée au cœur de sa facture. La communion avec le paysage, les échos spirituels provoqués par les changements de lumière, l'explosion d'un lever de soleil ou la sourdine d'un crépuscule exhalent une paix profonde, une impression de méditation sereine. La transcription lyrique révèle une fraîcheur spontanée, une discrétion pleine de séduction, un caractère sensible. Les meilleures œuvres de la dernière exposition de Maria Constantin évoquent le raffinement des aquarellistes d'Extrême-Orient par le caractère succinct du dessin, la précision de la touche et la parcimonie des tons. Un paysage d'une irréductible simplicité, un lever de soleil où figurent les silhouettes enfumées de deux arbres au premier plan, nous conduit à la frontière entre le réel et la pure rêverie.

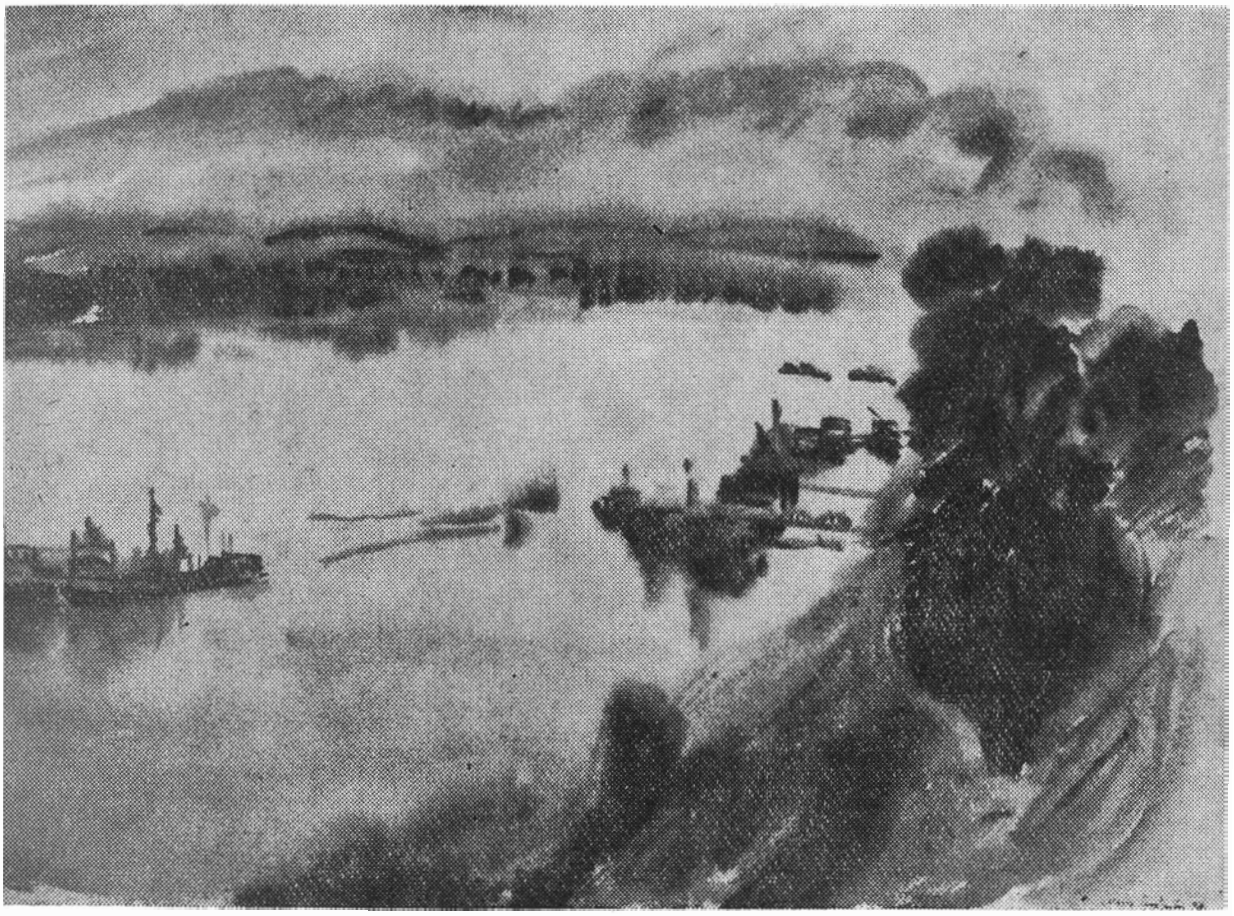
Geta Brătescu

Un ensemble unitaire, composé de vingt-sept pièces (lavis, dessins, aquatintes) et d'une tapisserie (haute lice, laine), elle-même une monumentale œuvre graphique, constituent l'une des plus remarquables manifestations de ce début d'année — l'exposition de Geta Brătescu. S'en tenant uniquement au thème «classique» d'un atelier d'artiste (avec tout son ensemble de formes), elle nous présente le diagramme du processus d'abstraction de certaines formes-signes, où l'on perçoit la pulsation du concret, mais qui participe — dirait-on — d'un autre univers. La pièce-maîtresse de cette suite graphique est la tapisserie intitulée *Axia*. Elle met en lumière, avec encore plus d'acuité, le processus de la désincarnation des formes. C'est la seconde fois que Geta Brătescu place devant nos yeux un tracé complet de ses facultés créatrices. Sa première tentative — le cycle graphique et la tapisserie évoquant une espèce d'«ésopiade» — s'est déroulée sous le signe de l'expressionnisme baroque. Maintenant l'expressionnisme de l'artiste prend une allure emblématique.

Lucia Dem. Bălăcescu

D'une franchise, d'une verve et d'une vitalité déroutantes, se dérobant à toute classification et à toute formule, Lucia Dem. Bălăcescu appartient à l'illustre famille des peintres roumains d'«entre-les-deux-guerres». Nous retrouvons dans certaines de ses natures mortes ou de ses nus, des accords et des subtilités de facture à la manière de Pallady, ou bien une certaine arabesque du dessin, la rapprochant du peintre de cette même époque, Vasile Popescu; cependant, l'allant, la souplesse sensuelle du dessin, ainsi que l'oscillation, pleine de verve, entre le réel et l'imaginaire et une ingénuité qui a fait dire à un certain moment à Eugène Ionesco: «J'aime Henri Rousseau et son équivalent roumain, Lucia Dem. Bălăcescu», lui sont propres. Mais, par-dessus tout, ce qui la caractérise, c'est le besoin d'expansion du «moi» sensoriel qui transparaît dans son goût pour les explosions chromatiques, d'une ténacité qui nous permet de parler d'un *expressionnisme de la joie*. Même dans l'espace d'un tableau tel que *Moi et ma mère* (1970), où l'on s'attendrait à voir agir la nostalgie d'une chose révolue, tout n'est qu'une explosion espiègle de flammes rouge-orange (la mère) et roses (la fillette de naguère). Une place importante est réservée dans l'exposition à l'art graphique: dessins, aquarelles, gouaches et pastels, que le peintre et critique d'art Francisc Şirato avait proclamés «admirables et uniques dans la peinture roumaine». Ici triomphent la souplesse imprévisible de la ligne, la fraîcheur de la sensibilité, la vocation de la fantaisie. L'une de ces pièces dévoile avec une malicieuse tendresse les petits rituels quotidiens, l'intense perception de certains instantanés de la vie de tous les jours, d'autres — de voluptueux exercices de rêverie.

MARIA CONSTANTIN: *Turnu Severin*



Domokos Lehel

En dépit du caractère légèrement hétérogène de l'exposition, on a pu y voir certaines œuvres d'intérêt documentaire, appelées seulement à souligner l'évolution de l'artiste, la sélection présentée au public par le jeune sculpteur Domokos Lehel — deux ans à peine après sa sortie de l'Ecole des Beaux-Arts — révèle un authentique et vigoureux talent. Aspirant au type de sculpteur total, l'artiste s'inspire de la pierre, autant que du bois et du métal. Sa capacité de se mettre d'accord avec les éléments spécifiques de certains matériaux, si différents, d'en respecter la structure intime, transparaît aussi bien dans sa manière de comportement artisanal, que dans la façon dont il organise les volumes. Grâce au dialogue intime avec le matériau, celui-ci devient le point de départ de l'interprétation, spécifique de son tempérament. Tandis que les formes en bois ou en pierre accusent un caractère statique, le fer développe un potentiel plus riche, plus actif, ses expressions semblent plus imprévues et en même temps plus secrètes.

Ileana Balotă, Mircea Ştefănescu, Anton Perussi

L'exposition de groupe ayant réuni les tapisseries d'Ileana Balotă, les sculptures de Mircea Ştefănescu et les gravures d'Anton Perussi s'est fait remarquer par son allure élégante et soignée, facteur commun qui unifie les œuvres de ces trois tempéraments différents. Au fil des années, Ileana Balotă a progressé de façon non point spectaculaire, mais équilibrée. Ses présentes tapisseries, réalisées dans la gamme sobre à laquelle elle nous a habitués, ont pour sujets des éléments de la nature (l'arbre, l'oiseau) ou la beauté d'une saison. Si la nature demeure toujours «le personnage principal» de son art, les pièces plus récentes possèdent cependant un certain nombre de traits distinctifs par rapport aux phases antérieures. En premier lieu, l'irrégularité de la forme, en tant qu'effet de la tentative, timide encore, de sortir du classique mural de la tapisserie *(Composition* et *Tronc)*; en second lieu, un effort vers le raffinement de la composition par différents artifices: fond nuancé, alternance des surfaces pleines et des vides, ceux-ci étant obtenus par des jours *(le Gros poisson avale le petit)* ou des découpages dans le tissu. Les sculptures sur bois, de dimensions réduites, de Mircea Ştefănescu, d'une substance très dense, qui frappe, témoignent — par leur caractère de procession des formes, l'air hiératique des personnages, d'une ascendance byzantine. Admirablement proportionnées, ces œuvres dégagent cette chaleur que — semble-t-il — le bois est seul à posséder *(Torse d'homme)*. La sélection offerte par Mircea Ştefănescu parvient à nous donner une idée des ressources, encore inexploitées à cette échelle, de cet artiste doué.

Tout comme Ileana Balotă, Anton Perussi, parti de l'étude du moule folklorique et de la xylographie populaire, tend maintenant vers des réalisations métaphoriques, où les allusions au réel sont encore visibles. Parmi les mieux venues de ses compositions, dominées par les mêmes motifs végétaux et ornithologiques, on compte des structures graphiques autonomes. Mentionnons par exemple les xylogravures *Plage*, *Ailes*, *Herbe grasse*. L'unique danger qui guette ce graveur de talent c'est l'abus de l'encre de Chine, qui attaque l'équilibre de la répartition de blanc et noir, annulant les valeurs du support.

MIRCEA ŞTEFĂNESCU: Composition

ANTON PERUSSI:
Composition

LE LIVRE D'ART

Histoire des arts plastiques en Roumanie (vol. II). Elaboré dans le même esprit méthodique que le premier volume, auquel fut attribué en 1969 le prix Bernier de l'Académie française des beaux-arts, ce second tome du traité (Editions Meridiane) offre un panorama synthétique des beaux-arts de la Roumanie aux XVIIe et XVIIIe siècles.

Les auteurs — chercheurs de l'Institut d'histoire de l'art de l'Académie de la R.S. de Roumanie — ont été chargés de présenter sous tous leurs aspects, les monuments, styles et techniques, de la période terminale du moyen âge roumain. Fertilisé par les expériences et accumulations antérieures, l'art roumain connaît des réalisations d'une originalité incontestable. Mentionnons, parmi celles-ci, les monastères de Suceviţa et Dragomirna, l'église des Trois Hiérarques de Jassy, fondée par le prince Vasile Lupu, les églises fondées par Matei Basarab, et surtout l'époque d'épanouissement artistique en Valachie, sous le règne du prince Constantin Brâncoveanu. Ce traité nous apporte une excellente explication scientifique de cette période, relevant les vertus essentielles des œuvres citées, fixant leur place dans le contexte historique. Il est intéressant de suivre la filiation, parfois à peine visible, du mouvement culturel et artistique des différentes époques et le jeu des forces sociales et politiques entraînées par les événements. Ainsi, les conséquences pro-

fondes de l'annexion temporaire de la Transylvanie à l'empire des Habsbourg ou de l'intronisation des princes phanariotes dans les principautés danubiennes y sont analysées dans toutes leurs implications. La même méthode de recherche et d'étude a été employée pour expliquer les mutations survenues dans l'évolution artistique de la seconde moitié du XVIIIe siècle. Le volume comprend un grand nombre d'illustrations (354 reproductions et 45 dessins), un index des noms et des lieux dits, une bibliographie complète ainsi qu'un résumé en français.

RADU BOGDAN: Ion Andreescu. Le nom de Ion Andreescu (1850—1882) se rattache à l'une des périodes le plus glorieuses de la peinture roumaine. Trait d'union entre la peinture de « plein air » de l'école de Barbizon et l'impressionnisme, plus moderne que Ion Grigorescu et dépassant parfois ce dernier par la pensée plastique, la profondeur du sentiment, sans pour autant atteindre tout le pouvoir de séduction de son prédécesseur, Andreescu n'a pas réussi à conquérir, de son vivant, les suffrages publics. Sans doute parce que sa carrière fut brève et qu'il vécut dans un isolement relatif. Quoi qu'il en soit, jusqu'à ces derniers temps, l'œuvre d'Andreescu était encore partiellement ignorée et, le temps aidant, la personnalité de l'artiste tendait à s'estomper dans l'oubli. C'est le critique et historien d'art Radu Bogdan, auteur de plusieurs synthèses et monographies sur la peinture roumaine moderne et contemporaine, qui a le mérite d'avoir minutieusement reconstitué l'image du peintre identifiant et délimitant son œuvre à travers un fatras de faux et d'erreurs déformantes. L'étude consacrée à Ion Andreescu (Editions Meridiane) a, sous ce rapport, un caractère d'investigation exhaustive. L'exégèse dense, libérée des détails biographiques dénués de signification, est renforcée par une série de documents annexes: une ample chronologie, la correspondance de l'artiste, une anthologie de coupures de presse, renvois, annotations, une bibliographie et un index. La monographie sur Ion Andreescu (en fait, le premier volume d'une trilogie annoncée par l'auteur) est également un album d'art (format 24×29) comprenant près de 200 reproductions, dont près de la moitié en couleurs.

La peinture roumaine en images (1111 reproductions) La peinture est peut-être le genre d'art plastique où la spiritualité roumaine s'est affirmée depuis toujours avec le plus d'intensité. Elle nous en a légué, du moyen âge, des témoignages admirables, elle s'est accordée avec les principaux courants européens de l'époque moderne et connaît aujourd'hui une efflorescence de styles extrêmement variés. La prédilection pour certains genres (paysages, fleurs, natures mortes), le coloris très vif, l'optimisme foncier, le lyrisme, tels sont les traits caractéristiques du spécifique national roumain, d'où émergent des personnalités telles que Ion Grigorescu, Ion Andreescu, Ştefan Luchian, Gheorghe Petraşcu, Theodor Pallady, Nicolae Tonitza, Dumitru Ghiaţă, Ion Ţuculescu, etc. Pour faciliter l'étude systématique, étape par étape, de l'histoire de cet art en Roumanie, les auteurs de ce compendium ont divisé la matière en quatre grands chapitres: Moyen âge (auteur: Vasile Drăguţ), XIXe siècle (V. Florea), première partie du XXe siècle (Dan Grigorescu) et les deux dernières décennies (Marin Mihalache). Ils ont également cherché à doser le matériau, le cas échéant, suivant une classification géographique (entre Valachie, Moldavie et Transylvanie), et historique, définissant les écoles et les courants. Le choix des reproductions (il y en a 1111) a été guidé par le souci d'embrasser une aire thématique aussi étendue que possible. Cependant, pour se conformer à l'ordre chronologique ils ont dû parfois procéder à une fragmentation des œuvres qui peut sembler quelque peu arbitraire. En échange, le commentaire et l'image sont strictement juxtaposés ce qui facilite considérablement la lecture. Ce volume a été édité par les Editions Meridiane en roumain, français, anglais, allemand et russe.

CORINA NICOLESCU: Vieilles icônes roumaines. La Roumanie, située dans la sphère d'influence de l'art de tradition byzantine, a produit des œuvres d'une haute tenue artistique dans les genres les plus différents: architecture, peinture, miniature, broderie, orfèvrerie, etc. La peinture d'icônes ne fait pas exception à cette règle, mais cet art n'a pas fait l'objet d'études très poussées; celle de N. Iorga, qui figure dans une histoire des arts prétendument « mineurs », constituait, en dépit de ses limites en matière d'information, le repère le plus sûr à cet égard. La situation, aujourd'hui, est différente. Le catalogue scientifique rédigé par Corina Nicolescu, ainsi que l'étude introductive jointe à l'album (parue en roumain et en français) jette une nouvelle lumière sur les débuts de cet art sur le territoire roumain. L'auteur — chercheuse bien connue par ses études sur l'argenterie, le costume de cour, la miniature et l'ornement des manuscrits des Principautés roumaines, apporte, à l'appui de sa thèse sur l'originalité des icônes, un matériel documentaire détaillé ainsi qu'un grand nombre d'exemplaires inédits du genre. Les icônes en bois de Transylvanie, par exemple, presqu'ignorées jusqu'à présent et qui, à côté des icônes sur verre (amplement traitées dans un autre album), représentent l'apport précieux de cette province roumaine à l'art national, constituent une révélation. L'album (format 25×26) contient 80 reproductions, dont 40 en couleur.

A. ALEXIANU: Modes et vêtements d'autrefois. Derrière ce titre il y a, en fait, une histoire du costume national (Editions Scientifiques). Situé dans une zone géographique de confluence, le peuple roumain s'est constitué tout au long de son histoire, une « garde-robe » extrêmement variée et dont l'effet décoratif est incontestable. En passant en revue la succession échelonnée sur cinq siècles (1350—1850) des modes éphémères d'une société en continuelle évolution, l'auteur a l'occasion de ressusciter, dans les 600 pages de cet ouvrage, un passé pittoresque, où l'on voit le costume du chevalier occidental côtoyer le caftan levantin, la chlamyde voïévodale, le modeste habit du pauvre, le brocart vénitien, la bure monacale. Il convient de souligner la rigueur scientifique avec laquelle il tire parti de ses sources: pages de chronique, journaux de voyages, fresques, miniatures, lithogra-

phies; l'exposé est élaboré dans un style alerte et savoureux. L'illustrateur, M. Botjor, a travaillé dans le même esprit. Dans les délicates inflexions de ses 500 dessins à la plume, les assertions du texte trouvent une éloquente confirmation.

ZOLTAN BANNER: Mattis Teutsch (1884—1960). Artiste appartenant à la nationalité allemande de Roumanie. Mattis Teutsch s'est affirmé comme l'un des promoteurs de l'art abstrait, auquel il a adhéré après une laborieuse évolution. Sa participation active au mouvement européen de la peinture moderne, le rôle qu'il joua dans le cadre de certains groupes d'avant-garde tels que « Der Sturm », « Bauhaus », « Integral », « Contemporanul », son œuvre, dont le caractère décoratif ne laisse pas de dégager une note de lyrisme, ainsi que certaines contributions théoriques, tout cela réclamait l'attention du chercheur, de l'historien de l'art. Zoltan Banner, dans la monographie qu'il a consacrée à Mattis Teutsch, a su distinguer les caractères essentiels de la création de cet artiste: lucidité, dynamisme, pouvoir de transfiguration, intensité des interprétations subjectives. L'ambition du peintre, ainsi que le montre l'auteur de cette étude, a été de chercher et de trouver une forme iconographique « totale », capable de comprendre tous les phénomènes de l'époque, son image sociale et spirituelle d'ensemble, sans qu'il fut besoin de détacher, du système de corrélations réelles, certains thèmes bien délimités. C'est pourquoi les œuvres de Teutsch sont groupées en suites organiquement liées et réfléchies comme telles, comme « Fleurs de l'âme », « Compositions », « Structures », etc. A l'appui de ses conclusions Z. Banner nous fournit une série d'illustrations dont la valeur et l'originalité promettent de fructueuses perspectives d'étude.

VASILE FLOREA

LES PRIX DE L'UNION DES ARTISTES PLASTICIENS POUR 1970

Le Grand prix de l'U.A.P.: GEORGE APOSTU pour les sculptures présentées à l'exposition de groupe de la salle « Apollo » — Bucarest, dans les expositions personnelles ouvertes à Bruxelles et Vysoke Myto (Tchécoslovaquie), ainsi qu'aux expositions internationales de sculpture de Paris, Madrid et Barcelone. *Le Prix de peinture:* HORIA BERNEA, pour les ouvrages présentés à la Biennale de peinture et de sculpture (salle Dalles à Bucarest), aux expositions d'art roumain de Bruxelles et de Turin, et au Festival international d'Edimbourg. *Le Prix de sculpture:* L'équipe de sculpteurs de Măgura-Buzău 1970, pour l'ensemble des œuvres taillées dans la pierre, réalisées en plein air dans le camp de Măgura et pour la contribution apportée à la réussite de cette initiative. *Le Prix d'art graphique:* LADISLAU FESZT, de Cluj, pour les œuvres présentées au Salon national de dessin et de gravure, à l'exposition d'art graphique militant « V. I. Lénine » de Bucarest, et aux expositions internationales d'art graphique de Catane, d'Este (Italie) et de Berlin (R.D.A.) ainsi que pour celles présentées dans le cadre de l'exposition personnelle de Budapest (1970). *Le Prix des arts décoratifs:* FLAVIU DRAGOMIR pour les céramiques réalisées dans le cadre et pour la décoration du Camp International de Costinești. *Le Prix de la Jeunesse:* CRISTIAN BREAZU, pour les œuvres présentées à la Biennale de peinture et de sculpture et au Salon de printemps des peintres et des sculpteurs de Bucarest (1970). *Le Prix de scénographie:* RADU BORUZESCU, pour les décors créés pour les spectacles « Dame Chirița », « Don Juan », « les Haïdouks » et « le Revizor ». *Le Prix de critique:* RADU BOGDAN, pour son activité en 1970 dans le domaine de la critique et de l'histoire de l'art. *Le Prix d'art monumental:* VLAD FLORESCU, pour son œuvre d'art monumental (paroi décorée dans le coffrage) du Camp international d'été de Costinești. *Le Prix des créateurs populaires:* MARIA SPIRIDON, d'Avrig, pour les ouvrages présentés à l'exposition d'art populaire « Cibinum 1970 », pour la qualité des tissus exposés dans l'esprit de notre tradition populaire. *Le Prix du prototype:* Architecte ADRIAN VIȘAN, pour le dessin du prototype de wagon de tramway, réalisé à Timișoara, et pour un projet-maquette de voiture de tourisme, destiné aux Usines de Pitești. *Le Prix de la critique:* CONSTANTIN STRĂINU FLONDOR et ȘTEFAN BERTALAN, de Timișoara, pour les ouvrages présentés à l'exposition tridépartementale de la salle Dalles, de Bucarest, et pour ceux présentés à l'exposition d'art roumain de Belgrade, pour le caractère prospectif de tous les ouvrages signés par les deux artistes. *Le Prix de la revue « Arta »:* GETA BRĂTESCU, pour les ouvrages présentés à l'exposition personnelle d'art graphique et de tapisserie de la salle « Orizont » de Bucarest et pour son activité de conception artistique comme maquettiste de la revue « Secolul XX ».

m u s i q u e

L'Assaut de l'ineffable

par **ANATOL VIERU**

Avant de faire un rapprochement entre les arts au niveau du toit il serait plus intéressant de voir ce qui lie une brique à l'autre. La relation chant-parler, dans sa matérialité, apparaît plus énigmatique encore que celle qui existe entre la musique et la poésie, et peut-être même cache-t-elle le mystère du lien qui unit ces deux arts.

Comment la parole et la musique se sont-elles détachées du phénomène primordial qui les unissait? Cela s'est passé il y a longtemps, à l'époque de la protohistoire, quand l'être humain apparut sur la terre. Il n'existe malheureusement pas de fossiles sonores; la mémoire de l'humanité est de l'espèce créatrice, les souvenirs qu'elle conserve sont modifiés, compliqués, rejetés le cas échéant. L'empreinte d'une fougère sur un roc vieux de plusieurs millions d'années représente pour nous une excellente image de l'objet, mais l'art vocal de l'antiquité a complètement disparu. Tout ce qui nous en reste, c'est une certaine littérature à son sujet.

Les sons du passé se sont dissipés sans laisser de traces; c'est par l'imagination que nous essayons de les ressusciter. Les enfants ou les peuplades primitives les recréent parfois, les ramenant du fond des âges comme affleure à la mémoire un rêve qui s'est dissipé à l'aube.

Depuis des temps immémoriaux, le chant et le parler errent, se recherchant mutuellement, se retrouvant de façon passagère, à l'occasion parfois de rencontres géniales. Mais ce n'est pas dans la musique européenne cultivée et encore moins dans la musique d'opéra que nous retrouverons les signes de l'unité originelle; plus près de leurs source se trouvent les cultures mêmes des différents peuples, avec les sonorités musicales du langage qui leur sont propres.

L'étude globale de la langue et de la musicalité de la langue roumaine dans le folklore et dans l'art cultivé pourrait constituer une œuvre capitale. L'analyse faite à cet égard de l'œuvre de Mihaï Eminescu représente l'un de ses meilleurs chapitres. Mais la poésie de Ion Barbu, celle de George Bacovia, les chants de Mihaïl Jora sont également un admirable objet d'étude. La poésie est un objet unique; les mots de la poésie en constituent le corps; la poésie traduite en une autre langue ne permet que de deviner l'original, tout comme l'histoire racontée d'un poème dans la langue dans laquelle il a été écrit est autre chose que le poème lui-même. C'est aussi une sorte de traduction. Cette étude dont nous rêvons devrait donc pénétrer jusque dans l'intimité de ce qui constitue le caractère spécifique d'une langue, chercher à modeler justement son côté intraduisible. Un atlas de cette géographie pour le monde entier serait d'une richesse inimaginable, et inépuisable en tant qu'objet d'étude.

Un coup d'œil jeté sur la musique européenne dans le passé nous fait ressouvenir de l'instinct vocal et du contact des maîtres italiens avec le larynx humain; précédant Verdi et Puccini, il y avait eu les grands Monteverdi et Gesualdo. Les Italiens ont depuis toujours été sensibles à la beauté des *a*, *e*, *i*, *o*, *u*, dans la musique, ils nous ont donné le bel canto, considéré par les esprits astucieux comme un art des sots.

Les compositeurs allemands se sont moins intéressés à la réalité physique de la parole qu'à sa poésie (ils semblaient se soucier davantage du rythme que de sa couleur sonore), ce qui donna des ailes

à la musique; c'est à Schubert, à Schumann, à Wolff que nous pensons et même au vocalisme métallique de Wagner, qui a de lointaines racines dans l'art vocal avec accord instrumental de J. S. Bach. Cette musique se mêle elle aussi intimement à la parole, mais sur un plan moins sensuel que chez les Italiens et chez les Russes.

Moussorgski fut l'un des compositeurs qui ont miraculeusement surpris l'unité de la parole et de la musique. Il s'approcha du phénomène suivant une ligne de réalisme (naturalisme), au moins par l'intention — mais il ne s'en contenta pas. Dans la musique il a détecté la réalité physique de la parole, sa liaison avec le geste et la psychologie. Les suggestions de Moussorgski n'ont pas encore été épuisées.

Au XXe siècle, Schönberg ébaucha l'idée du fameux *Sprechgesang* si controversé, que certains interprètes rattachent à la musique et d'autres — tel Boulez — au langage. L'art vocal contemporain retient comme un bien acquis ce nouveau naturalisme de la musique qui retourne au parler, aux interjections, aux onomatopées, maintenant le rapprochement avec l'homme par cette voie entre autres.

Le déroulement dans le temps, aussi bien du chant que du verbe, suscite des problèmes spéciaux, notamment quand intervient la nécessité de tenir compte également d'un temps scénique. Le mot « Alléluia » suffit pour remplir une bonne partie d'un oratorio; par contre, dans un récitatif d'oratorio ou d'opéra, la matière musicale est beaucoup diluée pour faire place à d'amples relations verbales. Entre le temps de la parole, le temps de la musique et celui de la scène il y a une non-concordance — ce qui, outre les difficultés provoquées, aboutit aussi à des possibilités créatrices intéressantes.

Dans l'opéra classique, on résolvait d'habitude les choses ainsi: l'action et l'information sur les actions se situaient sur les récitatifs; la caractérisation psychologique était faite surtout quand l'action cessait et le chanteur, face au public, débitait son air — une sorte de gros plan musical. Dans la pratique de l'opéra un passage nuancé était né du récitatif sec et même du simple parler musicalisé de façon élémentaire, passant par le récitatif chanté — *arioso* —, jusqu'à l'air tout court. Mozart maniait d'une façon géniale ces possibilités variées, jouant du temps musical et du temps théâtral.

Les incommodités, les contradictions, les faux — mais aussi les succès de l'opéra ont pour une bonne part leur origine dans cette situation du genre, qui doit raccorder le temps théâtral au temps musical et à celui de la parole. Les lyriques ont tendance à oublier l'action, cependant que les dynamiques — dit-on — négligent la musique; les uns attirent l'opéra vers la salle de concerts, les autres voudraient le repousser vers le théâtre ou vers la périphérie de l'art musical.

L'opéra *Wozzek* d'Alban Berg, avec son découpage scénique exemplaire, réussit à calquer le temps dramatique sur le temps musical tout en nuançant le passage du parler au chant. Dans *Une nuit orageuse*, Paul Constantinescu s'est efforcé, et a réussi, à donner à son œuvre musicale le rythme et la durée de la pièce de Caragiale; c'est là que gît le secret de cet opéra.

Quiconque écrit un opéra et, peut-être, quiconque écrit de la musique vocale — aujourd'hui plus que jamais, voit se poser devant lui les mêmes problèmes fondamentaux: le jeu entre le chant et le parler, ainsi que l'équilibre entre le temps de la musique et celui de la parole: le premier est un problème d'espace et de matière, le second, un problème de temps et de mouvement; tous deux sont étroitement imbriqués.

La possibilité existe d'aborder ces questions — aussi bien dans la composition qu'au stade analytique — à l'aide des mathématiques. Ecrire de la musique vocale signifie, en dernière instance, créer des relations entre une multitude de mots et une multitude de sons musicaux. Le problème de la présentation mathématique de l'art est à l'ordre du jour: dans le domaine de la musique cela ne constitue pas à vrai dire une nouveuaté parce que, depuis toujours, les étudiants des conservatoires apprenaient à appliquer certaines règles, faisant de la sorte des mathématiques sans le savoir; les mathématiciens qui font les premiers pas dans cette direction sont parfois moins optimistes encore que les musiciens eux-mêmes. Dans une chronique littéraire, le critique Nicolae Manolescu se demandait, à propos de l'intéressant livre du mathématicien roumain Solomon Marcus, *la Poétique Mathématique*, si les mathématiques sauraient aborder d'assez près l'ineffable artistique. Pour le moment tout le monde se contente de ce modeste raffinement des méthodes. Il sera fort passionnant à l'avenir de suivre les progrès des chercheurs, en quête de nouvelles méthodes, de plus en plus raffinées, et d'une topologie se rapprochant de plus en plus du contenu de l'art. Les modèles se rapprocheront de plus en plus de l'objet, sans toutefois le toucher, à l'instar de la technique de la création musicale qu'on apprend au conservatoire et qui ne fait qu'aider l'artiste à s'approcher de la composition, mais ne suffit pas à lui assurer le fait de création.

Nous assisterons donc à un assaut de la qualité par des quantités de plus en plus raffinées. L'assaut de l'ineffable vaut la peine qu'on se donne, même si on sait d'emblée que l'ineffable ne pourra jamais être subjugué et que l'œuvre d'art restera un apanage du génie.

Premières auditions

Les Variations pour piano et orchestre sur un thème de « noëls » par Tudor Ciortea ont été réalisées avec la distinction intellectuelle et affective, le bon goût qui accompagnent toujours les œuvres de ce compositeur. Tudor Ciortea représente l'un de ces exemples de jeunesse spirituelle, conservée jusqu'à l'âge des cheveux gris; réceptif et attentif à ce qui se passe autour de lui, à l'évolution du langage musical, ouvert aux suggestions, il se les approprie, tout en gardant inaltérée sa personnalité. *Les Variations* sont une musique accessible et colorée, attrayante, ne renonçant cependant pas à une certaine tenue élevée. Elle rappelle parfois les *Mouvements pour piano et orchestre* de Stravinski et cette affirmation doit être entendue comme un hommage, car c'est l'esprit et non la lettre de l'exemple que l'on a requis: même idée essentialisée (certes, dans le cadre de deux styles particuliers), même type de pensée — d'où aussi des ressemblances d'organisation du matériau — qui se rapporte, dans les deux cas, à l'esprit analytique des procédés sériels. La technique de la variation concerne surtout les cellules du thème, les formules rythmiques ou d'intonation apparaissant séparément, d'abord dans des transformations avancées, puis dans leur hypostase initiale, rompant la monotonie du temps causal, parcouru en un seul sens. La partie soliste est là particulièrement efficace, car, étincelante, la virtuosité qu'elle suppose se rapporte à la musique et non à la technique. Le soliste de la première audition, Alexandru Hrisanide, lui-même éminent compositeur et pianiste et aussi interprète dévoué de la musique roumaine de tous les âges, a contribué de façon décisive au succès du concert.

Le Quatuor n° 5 pour instruments à cordes de Zeno Vancea est un ouvrage né d'une longue pratique du même style. La façon cursive, naturelle dont la musique se déroule nous pousse même à croire, à certain moment, que cette forme spéciale de manifestation — *le Quatuor n° 5* — est une solution unique. L'idée qui l'anime, éminemment linéaire, mélodique — aussi bien dans le sens de la tonalité que dans celui d'un enchaînement de conditionnements, conçus dans le temps et non prémédités par le compositeur — nous rappelle que Zeno Vancea fut (il y a une quarantaine d'années de cela) le premier Roumain qui écrivit de la musique dodécaphonique. Par la consistance de la composition instrumentale, ainsi que par le soin apporté aux détails, *le Quatuor n° 5* ressemblerait par moments à la *Suite lyrique* du même auteur, et ses qualités sont dues à sa facture néoclassique.

L'opéra radiophonique *De Ptolemaei* d'Aurel Stroë, sur des vers de Nichita Stănescu, participe de la recherche du temps musical — l'une des principales préoccupations de ce compositeur. Initialement, nous nous trouvons devant le dilemme « crise de temps » — « contemplation »; au premier temps correspondent les événements éphémères, se succédant rapidement dans un mouvement sans fin. Le dilemme est représenté dans l'air du ténor, superposé au même air mais rendu par les moyens du laboratoire électro-acoustique. Au second terme correspond une grande « arcade », un fascicule orchestral dont les détails sont variés du point de vue rythme et timbre, mais qui, dans ses grandes lignes, parcourt un chemin à peine perceptible. Depuis une agglomération des événements, poussant l'attention à les suivre sans pourtant lui permettre de se fixer sur l'un d'entre eux, jusqu'à une lente évolution, un état où il n'existe pas de « faits » remarquables, la conscience étant accaparée par cet écoulement, monotone dans son ensemble, dont vous n'observez les effets qu'alors que — levant votre regard, fasciné par le jeu ininterrompu des ondes — vous observez que le paysage des rives a changé, ou bien depuis les soucis quotidiens, dénués de signification majeure, jusqu'à la paix intérieure du sage. Ce qui nous semble remarquable dans cet ouvrage d'Aurel Stroë c'est justement l'évolution, le passage d'un mode d'écoulement du temps à un autre. Remarquable d'abord parce que sa musique employait jusqu'à présent, dans la plupart des cas, de vastes surfaces homogènes; puis, par la façon dont ce devenir est accompagné par la transformation de la parole en musique. Au commencement de cet opéra radiophonique, l'attention est attirée par des concepts, des notions, des mots. Graduellement, ceux-ci sont intégrés dans la musique, soit mélodiquement (airs), soit pour être soumis à des adaptations rythmiques, des superpositions, des réverbérations (récitatifs). Au bout d'un temps, ces adaptations spécifiquement musicales empêchent la compréhension exacte des mots, qui se changent ainsi, sur leur lancée, en musique. Le torrent de sons n'obéit plus aux règles de la logique notionnelle; seul celui qui fouille et comprend l'autre logique de l'idée peut en saisir la signification par les sons, le timbre, les cadences. Aurel Stroë met en évidence le « mystère » le plus précieux de la musique: complicité de la réflexion abstraite, au-delà de la parole et de la magie, par laquelle un monde nouveau, inconnu nous reconquiert.

Continuo de Corneliu Dan Georgescu est, à notre avis, l'ouvrage le plus réussi de ce jeune auteur. Il témoigne autant d'un mûrissement de son intelligence créatrice et de son talent, que du fait qu'il les a placés sur une orbite qui semble féconde et pleine de promesses. Nous nous référons au comportement (spécifique aux dernières décennies) du compositeur en tant qu'homme de science, que chercheur, à l'égard du matériau artistique. C. D. Georgescu se propose d'étudier, dans les conditions imposées par les règles de la composition, le devenir de certains éléments et situations. Dans le dernier morceau joué devant les auditeurs, il simplifie les données du problème, en ne choisissant que des cas extrêmes. Il s'agit toujours du temps et de la façon dont nous le percevons ou dont nous nous laissons influencer par lui. Un son prolongé qui se modifie si lentement qu'il dépasse nos habitudes de percevoir la cohérence entre des

états successifs, au-dessus desquels se superposent de brèves péripéties, formées soit de « personnalités musicales », solitaires ou isolées, soit de « familles » si nombreuses qu'elles nous restent inconnues dans leur ensemble. Lorsque de pareilles préoccupations conduisent à des résultats artistiques évidents, comme c'est le cas de *Continuo*, alors la musique se révèle dans la plénitude de ses forces.

Tapis s'inscrit dans la technique des « textures » d'essence hétérophonique, pratiquée par le compositeur Mihaï Moldovan. La ressemblance avec les tapis populaires consiste dans la délimitation précise, délibérément schématique, de certains motifs ornementaux, qui ressortent sur le fond monochrome de certains clustères. Un exemple de plus d'adaptation, réellement créatrice, de certaines suggestions folkloriques: Mihaï Moldovan ne s'arrête pas aux détails extérieurs mais s'intéresse aux nouvelles structures, typiques de la chanson populaire.

C'est pendant cette même période que fut joué le morceau pour instruments à percussion *Convergences II* (« Noëls ») de Mihaï Mitrea Celarianu, l'un des compositeurs les plus représentatifs de la jeune génération. L'ouvrage est une improvisation de l'interprète, selon des règles assez strictes; l'auteur indique le matériau des structures, ne laissant de place que pour l'attribution des couleurs de timbre (dont le nombre total est cependant défini) et l'ordre des événements dans le cadre d'une structure. La partition permet de grandes variations de nuances, de tempo et de timbre, conformément à l'initiative de l'interprète, recommençant, dans un certain sens, l'expérience de la musique byzantine ou grégorienne qui faisait appel, elle aussi, à l'apport créateur de l'interprète, mais dans le cadre d'un système rigoureux. D'un vif intérêt sont les contributions de l'orgue électronique, émettant un accord ininterrompu, dans des nuances à peine perceptibles, durant les deux tiers du morceau, ainsi que la déclamation par l'exécutant de certaines formules verbales spécifiques des « noëls » roumains.

En conclusion, signalons encore *Ombres et lumières* du maestro Ludovic Feldman, œuvre caractéristique du style expressif, du langage toujours intéressant et réceptif au neuf de ce vénérable compositeur. Une orchestration éloquente et habile justifie le désir de l'auteur de juxtaposer, dans une future exécution, l'effet sonore à des images projetées durant le concert.

T. S.

LE LIVRE DE MUSIQUE

● Chaque année, les Editions Musicales font paraître un ample volume — *Etudes de musicologie* — comprenant des études, des analyses, des communications, des documents inédits se rattachant au phénomène musical roumain. Le VIe volume, représentant le numéro pour 1970 de cette publication, conformément à l'orientation consacrée par les parutions antérieures, nous propose quelques sujets intéressants. L'étude *l'Ecole de Musique de Putna*, par GHEORGHE PANTÎRU, souligne le rôle joué par les monastères en tant que centres médiévaux de culture musicale, concentrant son attention sur deux manuscrits du XVIe siècle, demeurés inconnus jusque-là. L'auteur démontre, en vertu de l'analyse du système de notation, de l'écriture, des thèmes mélodiques, et du papier des manuscrits, qu'ils appartiennent à l'active et originale école musicale de Putna, monastère de la Moldavie septentrionale. GHEORGHE CIOBANU, dans son étude sur *la Musique byzantine* s'applique à familiariser le lecteur avec la terminologie hymnographique et musicale de ce type historique d'art sonore. Il s'attache à prouver l'ancienneté du terme de « musique byzantine », relevant les rapports existant entre la vieille musique ecclésiastique et la nouvelle, pour en arriver à déduire que le « chant » actuel de l'église orthodoxe représente la dernière en date des étapes évolutives de la musique byzantine. Selon l'auteur, cette musique compterait trois sources: celle de la musique hébraïque, celle de la Grèce antique et celle du folklore (Gh. Ciobanu s'arrête sur cette dernière, à laquelle on était enclin jusqu'à présent à accorder moins d'importance). SEBASTIAN BARBU BUCUR présente *le Premier recueil de psaumes roumains connu jusqu'à ce jour: Filotei sin Agăi Jipa*, composé de traductions, faites par l'auteur, d'après des manuscrits comprenant presque toutes les messes de l'année et quelques chants laïques en l'honneur du prince régnant, des métropolites et autres dignitaires. Il ressort clairement de cette analyse que la musique religieuse et la musique laïque se sont influencées mutuellement.

GHEORGHE FIRCA se prononce, lui, *Sur un principe de variation spécifique de la création contemporaine roumaine:* permanence d'une certaine structure intonationnelle, tandis que la structure rythmique subit d'intenses changements quantitatifs. Ce principe, il le nomme « travail des variantes », établissant la différence entre ce nouveau type de travail et celui de la variabilité classique appliqué aux intervalles et aux cadences du type divisionnaire. Dans *Contribution à la connaissance de la forme architectonique de la musique populaire*, EMILIA COMIŞEL présente quelques aspects d'un seul genre folklorique: la chanson proprement dite. L'auteur préconise la nécessité d'une étude comparative qui facilite la connaissance des éléments communs et spécifiques de chaque peuple, en ce qui concerne les lois de la

création mélodique au long des siècles. MELINE POLADIAN GHENEA fait paraître *Une œuvre inédite et inachevée d'Enesco « La fille de Jephté»* (à laquelle Enesco a travaillé entre 1895 et 1898, à l'époque où il étudiait à Paris), où — comme dans *Œdipe* — on rencontre la même conception du compositeur sur le rapport entre la force humaine et le destin contraire. Nicolae Brînduş, dans *Valences, degrés et forces libres*, s'occupe du problème, si important pour la musique actuelle, de la liberté d'improvisation accordée à l'interprète. L'auteur part de l'analyse du phénomène de l'improvisation individuelle et collective, tel qu'il apparaît dans le folklore roumain. Il opère une classification en fonction du degré de liberté accordé à l'interprète. La publication s'achève sur une analyse fort utile de l'*Evolution de la séméiotique dans la musique roumaine contemporaine* par LUMINIŢA VARTOLOMEI. Vu la grande diversification du système actuel de notation musicale — ce qui suscite des dificultés au moment de la lecture des partitions, l'auteur présente de nombreuses modalités de notation rencontrées dans les œuvres des plus remarquables compositeurs roumains modernes (ŞTEFAN NICULESCU, AUREL STROE, ANATOL VIERU, ALEXANDRU HRISANIDE, etc.), proposant des solutions pour un système unique de notation, propre à satisfaire deux conditions: clarté et précision.

● *La musique roumaine contemporaine*, le plus récent ouvrage du musicologue et compositeur DORU POPOVICI (Editions Albatros), opère, sur la base d'une sélection assez rigoureuse, des caractérisations synthétiques des compositeurs roumains de la génération énescienne et post-enéscienne, ainsi que des musiciens plus jeunes qui se sont faits connaître au cours des deux dernières décennies. D'un caractère largement accessible, le volume fait ressortir, d'une part, les conceptions esthétiques, et, de l'autre, la technique sur laquelle repose la composition de nombre d'ouvrages, dévoilant, le cas échéant, l'influence du folklore roumain ou celle de la musique savante d'autres pays. L'ouvrage (dont un chapitre est paru dans la Revue Roumaine n° 2/1971), bien que divisé par genres musicaux (musique symphonique, vocalo-symphonique, de chambre, instrumentale, etc.), n'est pas une histoire de la musique, mais, selon l'auteur lui-même, « un recueil d'impressions sur la musique roumaine ».

● Les Editions Musicales ont fait paraître le second volume des *Pages de l'histoire de la musique roumaine* par GEORGE BREAZU. Cet ouvrage dense est le fruit d'investigations faites de préférence dans le passé lointain de la musique roumaine. Des études telles que « La musique des Thraces » ou « L'enseignement de la musique dans les Principautés Roumaines depuis les commencements jusqu'à la fin du XVIIIe siècle » apportent de précieux éléments à la connaissance des époques respectives. Il y figure également des notes d'analyse sur les ouvrages les plus représentatifs des compositeurs contemporains (le ballet *Au marché* de Mihaïl Jora, l'opéra *le Malheur* de Sabin Drăgoï, etc.) d'où résultent les idées esthétiques et philosophiques de l'auteur sur l'art musical roumain contemporain. Le nouveau volume, publié par les soins de George Firca, vient compléter ainsi l'image de l'œuvre scientifique de George Breazu.

● Par *l'Art de comprendre la musique* (Editions Musicales), le critique musical GEORGE BĂLAN complète son remarquable effort pour vulgariser l'art des sons. Ce livre est essentiel pour l'amateur profane de musique savante; il possède le même prix (certes, sur un autre plan) que le célèbre cycle d'initiation dû à Leonard Bernstein. L'auteur y fait preuve d'un esprit clairvoyant, d'une rigueur, d'une consistance et une intensité du verbe peu communs; il conduit son lecteur d'une main ferme et souple à la fois sur le chemin difficile, sinueux, d'une pénétration vaste et approfondie. G. Bălan commence par le processus intime de la conception de l'œuvre, pour arriver, après avoir résolu le problème de la compréhension purement musicale, à opérer une ouverture révélatrice vers les horizons philosophiques. Car George Bălan tient à aller, — dans ses interprétations — jusqu'*au-delà* de la musique, l'art sonore n'existant pas, à son avis, en tant que but en soi, mais surtout en tant que véhicule de transcendance à travers le monde fascinant des idées.

SILVIU GAVRILĂ

(Littérature)

● La revue littéraire « Signos » paraissant à Cuba, a publié un numéro consacré intégralement à la poésie et aux arts roumains. Dans les pages de ce périodique figurent une anthologie de poésie roumaine contemporaine, des articles de critique littéraire, des études sur le folklore, l'architecture et la sculpture roumains.

● Au 7ème colloque de la Société « Mihaï Eminescu », des étudiants de l'Université de Fribourg (R. F. d'Allemagne) ont participé les cadres enseignants des chaires de langue et de littérature roumaines, de Fribourg, Tübingen, Heidelberg et Cologne, les professeurs Zoe Dumitrescu-Buşulenga et Mihaï Isbăşescu, de l'Université de Bucarest, ainsi que le poète Ion Alexandru.

(Beaux—arts)

● Expositions personnelles à Bucarest. Peinture : VASILE GHEORGHE BUD, ŞTEFAN BUDECĂ, ŞERBAN CHELARIU (et dessin), AURELIA MATEÏ CÎMPEANU, GETA CRĂCIUN COSTIN (et tapisseries), RADU DRAGOMIR, NICOLAE DRĂGUŞIN, ZAMFIR DUMITRESCU, VIRGIL DEMETRESCU-DUVAL, ŞTEFAN ENESCU, TANASIS FAPPAS, GEORGE FILIPESCU (et arts graphiques), ION GRIGORE, LUCIA IOAN, IOSIF KRIJANOVSKI, LIGIA MACOVEÏ (et dessin), MARIANA MACRI (et arts graphiques), VIRGIL NEAGU, COSTIN NEAMŢU, LETIŢIA OPRIŞAN (et arts graphiques), MARIA PALADE DINU PETRE, VIRGIL PREDA, LEONARD SLAVU, LARISA STIOPUL, DINU ŞERBAN, VICTOR TIMOFTE, ALEXANDRU TRIFU, ELENA URDĂREANU HERŢA, SPIRU VERGULESCU. A signaler également la rétrospective de peinture MARIUS BUNESCU. Sculpture: CRISTEA GROSU, GRIGORIE MINEA. Arts graphiques: ION BIŢAN, MARCEL CONDOR, VICTOR CREŢULESCU, LIVIU CORNELIU ICHIM, RODICA IMBROANE, DRAGOŞ MORĂRESCU, LEONTIN PLOSCA, HORIA TEODORU. Céramique: VASILE CRAÏOVEANU, MIHAÏ GHEORGHE, ION MINOÏU.

● Expositions de groupes à Bucarest. RODICA LAZĂR et IACOB LAZĂR (peinture), HORAŢIU PANAÏT, ELISABETA URSU et MARGARETA CHELSOÏ (peinture et céramique). MARGARETA STERIAN, FRED MICOŞ, CONSTANTIN BULAT (peinture, panneaux décoratifs, gravure et céramique), GH. CONSTANTINESCU, B. SCĂRLĂTESCU, C. FILIMON, E. VASILESCU (peinture), VICTOR CREŢULESCU, ŞTEFAN BILCIU (scénographie et céramique), COSTEL BADEA, OCTAVIAN VIŞAN (céramique et arts graphiques), MARCEL CHIRNOAGĂ, RADU DRAGOMIRESCU, VALENTIN TH. IONESCU, RADU STOÏCA, IOSIF TEODORESCU (sculpture et arts graphiques), VINCENŢIU GRIGORESCU, GHEORGHE PÎRJOL, LADISLAU FESZT (peinture, arts graphiques et structures spatiales), LUCREŢIA PACEA, GEORGE TIUTIN (art décoratif), VIRGIL NEAGU, MARIANA MACRI (peinture et arts graphiques), VIRGIL COJOCARU, ION DUMITRIU, CLEMENT ETZ (peinture), THEODOR MORARU, MARTA ANTONESCU (peinture), CRINA IONESCU, AI. CĂLINESCU-ARGHIRA (structures spatiales).

● Dans d'autres villes du pays. A Jassy les expositions de peinture de: VICTOR MIHĂILESCU CRAÏU, MIHAÏ CĂMĂRUŢ, COSTACHE AGAFIŢEI, PETRU HĂRTOPEANU, ALEXANDRU et GRIGORE POPOVICI, GHEORGHE BRĂDĂŢAN, LIVIU SUHAR, MIRCEA ISPIR, CONSTANTIN CIUBOTARU, GHEORGHE MAFTEÏ, MARIA LAZĂR, DIMITRIE GAVRILEAN, FELICIA BRÂNDAŞ, NICOLAE CONSTANTIN, VASILE ISTRATE, ADRIAN PODOLEANU. IOAN PETROVICI. ION NEAGOE, FRANCISC BARTOK, AUREL BĂLAN, DAN HATMANU, VALERIAN GHEORGHIU, CORNELIU IONESCU, ION GÎNJU, NICOLAE MATYUS. A Buzău: FLORIN MENZOPOL et NICOLAE ROŞU (arts graphiques et sculpture). A Galaţi, nous signalons l'exposition l'*Art militant roumain* où figuraient des peintures, des sculptures et des dessins appartenant à ION PACEA, GH. ANGHEL, SPIRU CHINTILĂ, VICTOR ROMAN, WANDA SACHELARIE, ANASTASE ANASTASIU. A Piatra Neamţ l'exposition de peinture de IOLANDA ROSA et l'exposition l'*Art de la reliure en Roumanie et à l'étranger aux XVI-e—XX-e siècles*. A Cluj: JANOSSY LADISLAU (peinture). A Braşov: FREDERICH BÖMCHES (peinture).

● Autres expositions à Bucarest: *Le Costume de cour dans les Principautés Roumaines, XIV-e—XVIII-e siècles, VI-e Biennale des artistes plasticiens amateurs — Hommage au Parti, Manuscrits musicaux du IV-e siècle, III-e Biennale de scénographie.*

LE DISQUE ELECTRECORD

● ECE 0490-0491 (en deux variantes, mono et stéréo). PAUL CONSTANTINESCU : *Concerto pour violon et orchestre;* CONSTANTIN SILVESTRI : *Trois pièces pour orchestre d'instruments à cordes* op. 4, no 2, et *Préludes et Fugue*, op. 17, no 2. Interprétés par le violoniste Ştefan Ruha et l'Orchestre Symphonique de la Philharmonie de Cluj dirigé par Mircea Cristescu.

● ECE 0457. PASCAL BENTOIU *Sonate pour violon et piano;* VALENTIN GHEORGHIU : *Sonate pour violoncelle et piano.* Piano: Valentin Gheorghiu, violon: Ştefan Gheorghiu, violoncelle: Radu Aldulescu.

● ST.E.C.E.0458. MIRCEA ISTRATE: *Musique stéréophonique pour deux orchestres d'instruments à cordes*, interprétée par l'Orchestre symphonique de la Radiotélévision roumaine dirigé par Emanoïl Elenescu.

● ECE 0461. Quatre sonates pour flûte, hautbois, clavecin et viole de gambe de DIETRICH BUXTEHUDE, GEORG PHILIPP TELEMANN, JOHN CHRISTOPH PEPUSCH et GEORG FRIEDRICH HAENDL, interprétées par le Quatuor « Collegium Musicum Academicum » de Cluj.

(Théâtre)

● La Compagnie chorale « Madrigal » du Conservatoire de Musique « Ciprian Porumbescu » de Bucarest, sous la baguette de Marian Constantin, a obtenu, à la IIIe Biennale de Musique contemporaine de Berlin, le Prix de la Critique musicale. Ce remarquable ensemble roumain a également entrepris une tournée de 30 concerts en Italie, Allemagne Fédérale, Danemark, Norvège, Suède, Autriche et Japon.

● Cantatrices et chanteurs roumains en représentation à l'étranger: l'Ensemble de l'Opéra roumain de Cluj a présenté un certain nombre de spectacles dans les villes italiennes de Viareggio et de Livorno; le baryton Nicolae Herlea a chanté dans *Rigoletto* au Théâtre Lyrique « Erkel » de Budapest: David Ohanesian est apparu à l'Opéra de Hambourg dans *Aïda et les Vêpres siciliennes;* Magda Ianculescu a interprété le rôle de la Maréchale du *Chevalier à la Rose* de Richard Strauss à l'Opéra de Lille; le ténor Ludovic Spiess a joué à l'Opéra de Palerme dans *le Trouvère* de Verdi. Le baryton roumain Dan Iordăchescu a remporté un vif succès dans *les Puritains* de Bellini, mis en scène par Riccardo Muti à la Scala de Milan.

● Mentionnons, parmi les artistes étrangers ayant été les hôtes des salles de concerts roumaines au cours de la dernière partie de la saison 1970/1971, les chefs d'orchestre: André Martinon (France) et Carlo Zecchi (Italie); les pianistes Dmitri Bachkirov (U.R.S.S.), Christoph Eschenbach (République Fédérale d'Allemagne), Anne-Rose Schmidt (République Démocratique Allemande); les violoncellists Daniil Safran (U.R).S.S.) et André Navarra (France.

NOUVELLES DE L'ÉDITION

ÉDITIONS DE L'ACADÉMIE

THEODOR ANGHELUȚĂ: *Opera matematică* (l'Œuvre mathématique). I. COTEANU, I. DĂNILĂ: *Intoducere în lingvistica și filologia românească* (Introduction à la linguistique et à la philologie roumaines). N. GRIGORAȘ: *Instituții feudale din Moldova* (Institutions féodales de Moldavie. L'organisation de l'Etat jusqu'à la moitié du XVIIIe siècle). C. I. GULIAN: *Hegel sau filozofia crizei* (Hegel ou la philosophie de la crise). E. PAVLESCU: *Meșteșug și negoț la Românii din sudul Transilvaniei*, sec. XVII–XIX (Métier et négoce chez les Roumains du Sud de la Transylvanie, du XVIIe au XIXe siècle). EMIL PETROVICI: *Studii de dialectologie și toponimie* (Etudes de dialectologie et de toponymie). RADU POPA: *Țara Maramureșului în veacul al XIV-lea* (le Pays du Maramureș au XIVe siècle). D. PROTASE: *Riturile funerare la daci și daco-romani* (les Rites funéraires chez les Daces et les Daco-Romains). ȘTEFAN ȘTEFĂNESCU: *Țara Românească de la Basarab I « Intemeietorul» pînă la Mihai Viteazul* (la Valachie depuis Basarab Ier le « Fondateur» jusqu'à Michel le Brave). A signaler également: *Aspecte din filozofia contemporană* (Aspects de la philosophie contemporaine) rédigé par Al. Posescu; *Izvoarele istoriei României* (Sources de l'histoire de la Roumanie), IIe vol.; *Actes du Xe Congrès International des Linguistes*, IVe vol.

ÉDITIONS «ALBATROS»

Vers. AGATHA GRIGORESCU BACOVIA: *Versuri* (Vers). ANGELA CROÏTORU: *Cîntece de toate zilele* (Chants pour tous les jours). DUMITRU M. ION: *Balcanice* (Balkaniques). DARIE MAGHERU: *Caprichos*. ION PANAÏT: *Noaptea unde mă închin* (la Nuit où je prie). VASILE PĂTRU: *Carele de bronz* (les Chars de bronze). CORNELIU STURZU: *Duhul pietrelor* (l'Esprit des pierres). Romans. SERGIU FĂRCĂȘAN: *Vă caută un taur* (Un taureau vous cherche). CONSTANTIN GEORGESCU: *Partea din care bate vîntul* (Le côté d'où souffle le vent). ECATERINA LAZĂR: *Aveam optsprezece ani* (J'avais dix-huit ans). MIHAÏ PRUTEANU: *Porțile lui Vama Catarama* (les Portes de Vama Catarama). NEAGU RĂDULESCU: *Un balon rîdea în poartă* (Un ballon riait dans les buts). CORNELIU STURZU: *Vatra legendelor* (l'Atre des légendes). Dans la collection « Science-fiction» ont paru: MIRCEA OPRIȚA: *Argonautica* (l'Argonautique). ADRIAN PĂUNESCU: *Cărțile poștale ale morții* (les Cartes postales de la mort) et le volume d'anthologie *Un pic de neant* (Un peu de néant) comprenant des écrits appartenant à la littérature française contemporaine d'anticipation, réunis et traduits par Vladimir Colin. Nouvelles, récits, narrations. RADU CIOBANU: *După amiaza bătrînului domn* (l'Après-midi du vieux monsieur). NICOLAE DIMITRIU: *Patru cravate* Quatre cravates). IONIȚĂ MARIN: *Cine știe mortul?* (Qui connaît le mort?). CONSTANTIN NOVAC: *Cheltuieli de reprezentare* (Frais de représentation). ANATOLIE PANIȘ: *Răpirea din adîncuri* (Enlèvement dans les bas-fonds). IOSIF PETRAN: *Soarta (Ituia* (le Destin d'un autre). MARIN PORUMBESCU: *Gușterii și patru pipe* (les Lézards et quatre pipes). Dans la collection *a'*« Aventure». VICTOR EFTIMIU: *Tengri*. ȘTEFAN LUCA: *Nu e senină dimineața* (le Matin n'est pas serein). PETRE SĂLCUIDEANU: *Moartea manechinului* (la Mort du mannequin). Histoire, théorie, critique littéraire. MIRCEA DEAC: *Himera, viața și opera sculptorului D. Paciurea* (la Chimère, la vie et l'œuvre du sculpteur D. Paciurea). ZOE DUMITRESCU-BUȘULENGA: *Renașterea, umanismul și dialogul artelor* (Renaissance, humanisme et dialogue des arts). AL. SĂNDULESCU: *Delavrancea*. VLADIMIR STREINU: *Ion Creangă*. Traductions. ANATOLI ALEXINE: *Fratele meu cîntă la clarinet* (Mon frère joue de la clarinette, traduit par Ecaterina Șișmanian). MARGITA FIGULI: *Trei roibi* (Trois alezans, traduit par Ghizela Csáky et Dimitrie Manu). SALVADOR TOSCANO: *Cuanthémoc, ultimul conducător aztec* (Cuanthémoc, le dernier chef aztèque, traduit par Gabriela Manolescu). ILIAS VENEZIS: *Pămîntul Eoliei* (la Terre d'Eolie, traduit par Polixenia Karambi).

ÉDITIONS «CARTEA ROMÂNEASCĂ»

Vers. GEORGE ALBOÏU: *Edenul de piatră* (l'Eden de pierre). TEODOR BALȘ: *Nord*. BASARABA MATEÏ: *Ceară* (Cire). MIHAÏ BĂRBULESCU: *Cîntec în țara nimănui* (Chant dans le no man's land). RADU BOUREANU: *Piramidele frigului* (les Pyramides du froid). EMIL BRUMARU: *Detectivul Arthur* (le Détective Arthur). RADU CÂRNECI: *Grădina în formă de vis* (le Jardin en forme de rêve). IOAN CHELSOÏ: *Întîmpinare* (Accueil). ADI CUSIN: *Umbra punților* (l'Ombre des ponts). EUGEN FRUNZĂ: *Sîngele nostru de apoi* (Notre sang de l'au-delà). ROMULUS GUGA: *Totem*. NORA IUGA: *Captivitatea cercului* (Cercle sans issue). RODICA IULIAN: *Palinodii* (Palinodies). DAN LAURENȚIU: *Imnuri către amurg* (Hymnes au couchant). ALEXANDRU LUNGU: *Ninsoarea neagră* (la Neige noire). ION SOFIA MANOLESCU: *Involucru* (Involucre). VIRGIL MAZILESCU: *Fragmente din regiunea de odinioară* (Fragments de la région de jadis). MARIN MINCU: *Calea robilor* (la Voie lactée). ALEXANDRU MIRAN: *Jocul soarelui* (le Jeu du soleil). MODEST MORARIU: *Spectacol de pantomimă* (Spectacle de pantomime). NICOLAE NEAGU: *Erezii* (Hérésies). FLORIN PUCĂ, LEONID DIMOV: *Eleusis*. CRISTIAN SIMIONESCU: *Tabu* (Tabou). MARIN SORESCU: *Unghi* (Angle). PETRE STOÏCA: *O casetă cu șerpi* (Une cassette emplie de serpents). ROMULUS VULPESCU: *Și alte poezii* (D'autres poésies). Romans. CORINA CRISTEA: *Castanii roșii, parfumați și naivi* (les Marronniers rouges, parfumés et naïfs). MARIA LUIZA CRISTESCU: *Nu ucideți femeile* (Ne tuez pas les femmes). N. FRÂNCULESCU: *Zestrea Rosanei* (la Dot de Rosana). DUMITRU M. ION: *Paștele cailor* (A la Saint-Glinglin). NORMAN MANEA: *Captivi* (Captifs). Récits, narrations, notes de voyage. SICĂ ALEXANDRESCU: *Povestiri. Marea și mica bătălie teatrală* (Récits. La grande et la petite bataille théâtrale). VLADIMIR COLIN: *Un pește invizibil și 20 de povestiri fantastice* (Un poisson invisible et 20 contes fantastiques). GÉZA PÁSKÁNDI: *Sticle* (Bouteilles, traduit par Adela Rodica Sălăgianu). MARGARETA STERIAN: *Evocări de călătorie* (Evocations de voyage). GEORGE IVAȘCU: *Jurnal ieșean* (Journal jassiote). GEORGE MACOVESCU: *Vîrstele timpului* (les Ages du temps). ZAHARIA STANCU: *Pentru oamenii acestui pămînt* (Pour les hommes de cette terre). A signaler en outre les volumes de *Théâtre* signés par ION BĂIEȘU, PAUL CORNEL CHITIC, TEODOR MAZILIU ainsi que le volume *Vegetarieni și carnivori* (Végétariens et carnivores), qui réunit quelques-unes des pièces d'ILIE PĂUNESCU. Histoire, critique, théorie littéraire. ION BĂLU: *G. Călinescu. Eseu despre etapele creației*. (G. Călinescu. Essai sur les étapes de la création). G. DIMIȘIANU: *Prozatori de azi* (Prosateurs d'aujourd'hui). DORINA RĂDULESCU: *Adevăr și fantezie* (Vérité et fantaisie). MANUELA TĂNĂSESCU: *Despre istoria ieroglifică* (De l'histoire hyéroglyphique). Traductions. CHARLES DICKENS: *Misterul lui Edwin Drood* (le Mystère d'Edwin Drood, traduit par Nicolae Popescu). DOSTOIEVSKI: *Demonii* (les Possédés, traduit par Marin Preda et Nicolae Gane). ALDOUS HUXLEY: *Punct-Contrapunct* (Point-Contrepoint, traduit par Constantin Popescu), EMILE ZOLA: *Thérèse Raquin* (traduit par Florica Eugenia Condurachi).

ÉDITIONS «DACIA»

Vers. MIHAÏ BENIUC: *Trepte* (Marches). GHEORGHE GRIGURCU: *Rîul incinerat* (la Rivière incinérée). NICOLAE PRELIPCEANU: *131 iluzii* (131 illusions). URSULA ȘCHIOPU: *Poeme, 1969* (Poèmes, 1969). Romans. MIKLÓS DÁNOS: *Epilog* (Epilogue, traduit par Veronica Bîrlădeanu). ROMULUS GUGA: *Nebunul și floarea* (le Fou et la fleur).

NICOLAE MĂRGEANU: *Romanul care ucide* (le Roman qui tue). V. VOÏCULESCU: *Zahei Orbul* (Zahei l'Aveugle). Théâtre. D. R. POPESCU: *Aceşti îngeri trişti* (Ces anges tristes). Reportages. IULIU ANDREI IONEL SĂROIU: *Crimă şi adevăr* (Crime et vérité). Histoire, théorie et critique littéraire. ION BREAZU: *Studii de literatură română şi comparată* (Études de littérature roumaine et comparée), Ier vol. DUMITRU GHIŞE: *Existenţialismul francez şi problemele eticii* (l'Existentialisme français et les problèmes de l'éthique), IIe éd. KEITH HITCHINS, LIVIU MAIOR: *Corespondenţa lui Ioan Raţiu cu George Bariţiu, 1861—1892.* (Correspondance de Ioan Raţiu avec George Bariţiu, 1861—1892). DUMITRU ISAC: *Frumosul în filozofia clasică greacă* (la Beauté dans la philosophie classique grecque). N. MĂRGINEANU: *Psihologie şi literatură* (Psychologie et littérature). TITUS MOCANU: *Despre sublim. Aspiraţia către sublim şi spiritul epocii contemporane* (Du sublime. L'aspiration au sublime et l'esprit de l'époque contemporaine). POMPILIU TEODOR: *Evoluţia gîndirii istorice româneşti* (Evolution de la pensée historique roumaine). Traductions. EDGAR ALLAN POE: *Aventurile lui Gordon Pym* (les Aventures de Gordon Pym, traduit par Mircea Alexandrescu). AXEL MUNTHE: *Cartea de la San Michele* (le Livre de San Michele, traduit par Teodora Sadoveanu). En hongrois: GUSZTÁV LÁNG, HUBA MÓZES: *Micromonografie despre Joszef Attila* (Micromonographie sur Joszef Attila). ISTVÁN NAGY: *Sirenele Dermatei* (les Sirènes de Dermata). IULIA V. SZENDREY: *Micromonografie despre V. M. Csokonay.* (Micromonographie sur V. M. Csokonay). ZOLTAN VERESS: *Fără plic* (Sans enveloppe). En allemand: WERNER BOSSERT: *Versuri* (Vers). FRANZ HODJAK: *Pîrloagă* (Jachère). ZAHARIA STANCU: *Ce mult te-am iubit* (Combien je t'aimais, traduit par Alfred Kittner).

ÉDITIONS «MIHAI EMINESCU»

Vers. ION ALEXANDRU: *Poeme* (Poèmes). VALERIU ARMEANU: *Să visăm* (Rêvons). GHEORGHE ASTALOŞ: *Şodron* (Marelle). TEOFIL BĂLAJ: *Schimbarea la faţă* (la Transfiguration). MIHAĬ BENIUC: *Lumini crepusculare* (Lumières crépusculaires). ANA BLANDIANA: *Cincizeci de poeme* (Cinquante poèmes). NINA CASSIAN: *Cronofagie 1944—1969* (Chronophagie 1944—1969). ILIE CONSTANTIN: *Coline cu demoni* (Collines aux démons). ION CRÎNGULEANU: *Traversarea nedreptăţii* (la Traversée de l'injustice). EUGEN FRUNZĂ: *Partea mea de lume* (Ma part du monde). TUDOR GEORGE: *Ţara migrenelor* (le Pays des migraines). GRIGORE HAGIU: *Nostalgica triadă* (la Nostalgique triade). DINU IANCULESCU: *Argintatul peşte şi alte poezii* (le Poisson d'argent et autres poésies). ALEXANDRU ŞERBAN IONESCU: *Trestii de aer* (Roseaux d'air). PAN IZVERNA: *Arhipelag de noapte* (Archipel de nuit). NICOLAE OANCEA: *Întoarcerile* (les Retours). TEODOR PÎCĂ: *Poezii.* (Poésies). NICOLAE BREB POPESCU: *Capcana Herminei* (le Piège de Hermina). VERONICA STĂNEĬ: *Magmatice flori suflete* (Magmatiques fleurs âmes). DIMITRIE STELARU: *Înaltă umbră* (Haute ombre). COMAN ŞOVA: *Astrul nimănui* (l'Astre qui n'appartient à personne). MIHAĬ TECLU: *Cîntecele* (les Chants). PAUL TUTUNGIU: *Imperiul neodihnei* (l'Empire du non-repos). BUJOR VOÏNEA: *Elementele* (les Eléments). VASILE ZAMFIR: *La marginea lumii* (En marge du monde). VIOLETA ZAMFIRESCU: *La poarta celor care dorm* (A la porte de ceux qui dorment). En hongrois: László Kiraly: *Balada femeilor ostenite* (la Ballade des femmes lasses). Dans la « Bibliothèque Eminescu» à signaler le volume de *Poésies* de VASILE ALECSANDRI. Romans. TRAIAN FILIP: *Patima nopţii* (la Passion de la nuit), IIe vol. MARCEL MARCIAN: *Teatrul operaţiunilor* (le Théâtre des opérations). FRANCISC MUNTEANU: *Încotro?* (Où vas-tu?). HORTENSIA PAPADAT-BENGESCU: *Logodnicul* (le Fiancé). PLATON PARDĂU: *Scara lui Climax* (l'Echelle de Climax). MARCEL PĂRUŞ: *Pasărea care rîde* (l'Oiseau qui rit). IOSIF PETRAN: *Faruri de ceaţă* (Phares anti-brouillard). PANAĬT POPESCU: *Măseăriciul şchiop* (le Bouffon boiteux). CELLA SERGHI: *Genţiane* (Gentianes). NICOLAE ŢIC: *Drumul spinos al întoarcerii* (l'Epineux chemin du retour). ION VLASIU: *Drum spre oameni* (Route vers les hommes), vol. I—III. A signaler dans la collection « Romans d'hier et d'aujourd'hui: TUDOR ARGHEZĬ: *Ochii Maicii Domnului* (les Yeux de la Vierge). HENRIETTE YVONNE STAHL: *Marea bucurie* (la Grande joie). Dans la collection du « Roman d'amour». PANAĬT ISTRATI: *Nerantula* (comprenant « Nerantula», « Mère Minca», « Cosma», « Chira Chiralina»). GIB MIHĂESCU: *Donna Alba*, JANE AUSTEN: *Mîndrie şi prejudecată* (Orgueil et préjugé, traduit par Ana Almăgeanu). DANIEL DEFOE: *Întîmplările fericite şi nefericite ale vestitei Moll Flanders* (Moll Flanders, traduit par Vera Călin). AL. DUMAS: *Regina Margot* (le Reine Margot, traduit par Mircea Alexandrescu et Costache Popa). HENRY JAMES: *Portretul unei doamne* (le Portrait d'une dame, traduit par Ileana Cazan). HEINRICH MANN: *Îngerul albastru* (Professeur Unrat, traduit par Eugen Filotti). Dans la collection « Clepsydre». VICTOR EFTIMIU: *Kimonoul înstelat* (le Kimono étoilé). PETRE SĂLCUDEANU: *Un biet bunic şi o biată crimă* (Un pauvre grand-père et un pauvre crime). Reportages, nouvelles, récits. IOAN GRIGORESCU: *Fenix inflamabil* (Phoenix inflammable). FLORIN MANOLESCU: *Poezia criticilor* (la Poésie des critiques). ION SCURTULESCU: *Cîmpia* (la Plaine). Histoire, théorie, critique littéraire. DINU PILAT: *Mozaic istorico-literar.* Secolul XX. (Mosaïque historico-littéraire. Le XXe siècle), IIe éd. DUMITRU SOLOMON: *Socrate.* Măşti contemporane Socrate — (Masques contemporains). DAN ZAMFIRESCU: *Atitudini* (Attitudes). Théâtre. GHEORGHE ASTALOŞ: *Vin soldaţii şi alte piese* (les Soldats arrivent et autres pièces). HORIA DELEANU: *Dialog despre dragoste* (Dialogue sur l'amour). SERGIU FĂRCĂŞAN: *Teatru* (Théâtre). AL. MIRODAN: *Primarul lunii şi iubita sa* (le Maire du monde et sa bien-aimée). ALEXANDRU MITRU, CONSTANTIN MATEESCU: *Avionul de Cluj* (l'Avion de Cluj). MARIN SORESCU: *Paracliserul* (le Bedeau). ALEXANDRU VOĬTIN: *Avram Iancu sau Calvarul biruinţei* (Avram Iancu ou le Calvaire de la victoire).

ÉDITIONS ENCYCLOPÉDIQUES ROUMAINES

ION HOBANA, JULIEN WEVERBERGH: *O.Z.N. — o sfidare pentru raţiunea umană* (O.V.N.I. — un défi à la raison humaine). VALERIU MOLDOVEANU, GHEORGHE POPESCU, MIRCEA TOMESCU: *Ghidul bibliotecilor din România* (le Guide des bibliothèques de Roumanie). D. TUDOR: *Mari căpitani ai lumii antice* (Grands capitaines du monde antique), IIe vol. Dans la collection « Horizons». M. ALECSANDRESCU, M. MACOVESCU: *Atenţiune, vorbeşte luna* (Attention, ici la Lune). AL. BABEŞ: *Geneza Zeilor* (la Genèse des Dieux). S.I. GÎRLEANU: *Tudor Vladimirescu.* V. HILT: *Căldările diavolului* (les Chaudrons du diable). P. A. MIHĂĬLESCU: *Arta primitivă* (l'Art primitif). Dans la collection « Sur la carte du monde». GHEORGHE BURLACU: *Ţări din Marea Caraibilor* (Pays de la mer des Caraïbes). ROMULUS HATOS: *Argentina.* Dans la série « Synthèses». *Homo Significans* de HENRI WALD.

ÉDITIONS «JUNIMEA»

Vers. RADU CÂRNECI: *Cîntînd dintr-un arbore* (Chant dans un arbre). GEORGE MĂRGĂRIT: *Vulturii amiezii* (les Vautours de midi). IOANID ROMANESCU: *Poeme* (Poèmes). NICOLAE TURTUREANU: *Punctul de sprijin* (le Point d'appui). HARALAMBIE ŢUGUĬ: *Sub cerul Mioriţei* (Sous la ciel de l'Agnelle). Dans la collection la « Lyre». CORNELIU STURZU: *Cantilene* (Cantilènes). Romans. CORNELIU LEU: *Femeia cu ochi albaştri* (la Femme aux yeux bleus). DUMITRU IGNEA: *Condamnaţi la moarte* (Condamnés à mort). Nouvelles et récits. IOANA ORLEA: *Numele cu care strigi* (le Nom que tu appelles). D. D. PĂTRĂŞCANU: *Opere alese* (Oeuvres choisies), Ier vol. GEORGE SIDOROVICI: *Vulpile* (les Renards). Essais, théorie, critique littéraire. ION DODU BĂLAN: *Cuvintele au cuvîntul* (les Mots ont la parole). CONSTANTIN CIOPRAGA: *Literatura română între 1900—1918* (la Littérature roumaine entre 1900 et 1918). EDMOND NICOLAU: *Omul informaţional* (l'Homme informationnel). THEOFIL SIMENSCHY: *Un dicţionar al înţelepciunii* (Un dictionnaire de la sagesse), Ier vol.

ÉDITIONS «KRITERION»

En hongrois. Vers. ZOLTÁN CZEGÖ: *Pogany liturgia* (Messe païenne). ZOLTÁN HAJDU: *Ègszínkék màgia* (Magie d'azur). ZOLTÁN KALLOS: *Balladàk kónyve* (Le livre des ballades, recueil de folklore). SÁNDOR KÁNYÁDI: *Fától fáig* (D'un arbre à l'autre). LAJOS MAGYARI: *Csoma Sándor naplója* (le Journal de Sandor Csoma). ERIK MAJTÉNYI: *Rajzos, Vidàm àllattan* (la Ménagerie illustrée). MIHÁLY VÖRÖSMARTY: *Költemények* (Poésies). IOSIF VULCAN: *A Kisfaludy Társaságban* (Dans la société Kisfaludy. Traduction de la lyrique populaire roumaine). Prose. FERENC SZEMLÉR: *Udvarhelyi odüsszeïv* le Mirage du sol natal). GYÖÁRGY FSKERTHY: Lègszomj (Suffocation). ARNOLD HAUSER: Adolf Sommer Megidézése (Evocation d'Adolf Sommer, traduit de l'allemand par Zsuzsanna Jagamos). DIENES JÓZSEF HERMÁNY: *Nagyenyedi Demokritus* (le Démocrite d'Aiud). LÁSZLÓ KIRÁLY: *A Santa Maria makettje* (la Maquette de Santa Maria). DEZSÖ KOZTOLÁNYI: *Nero, a vères költö* (Néron, le poète sanglant). JÓZSEF KOVÁTS: *Emberek útra kelnek* (les Hommes se mettent en route). ÁRON TAMÁSI: *Zégtörö Mátyás* (Mathieu le brise glace). Théâtre. GÉZA PÁSKÁNDI: *Az eb olykor emeli lábát* (Dialogues. Drames). Etudes, mémoires, méditations, GYÖRGY BRETTER: *Vágyak, emberek, istenek* (Idéaux, hommes, dieux). GÁBOR GAÁL: *Vàlogatott iràsok* (Œuvres choisies). LAJOS KÁNTOR: *Alapozás* (le Fondement). FERENC KOÓS: *Èletem ès emlèkeim* (Ma vie et mes souvenirs). ERIK MAJTÉNYI: *Hèt nap a kutyák Szigetèn* (Sept jours aux Canaries). GYÖRGY RETTEGI: *Emlèkezetre mèltó dolgok* (Mémoires). SÁNDOR SOMBORI: *Gabor Aron*. ANDRAS SÜTÖ: *Rigo és Apostol* (Méditations de voyageur). GÉZA TABÉRY: *Kèt kor küszöbén* (Entre deux époques). Traductions en hongrois. SAUL BELLOW: *Herzog* (traduit par Balabàn Pèter). TOMMASO CAMPANELLA: *A napvàros* (la Cité du Soleil, traduit par Sallay Gèza). JEAN COCTEAU: *Vàsott kölykök* (les Enfants terribles, traduit par Gyergyai Albert). THEODOR DREISER: Carrie Dràgàm (Sœur Carrie, traduit par Vajda Miklós). ANTOINE DE SAINT-EXUPÉRY: *A dèli futàrgép* (l'Avion de poste sud, traduit par György Rónay). FRANZ KAFKA: *Amerika* (traduit par Nagy Istvan Kristóv). SAMUEL PEPYS: *Naplojaból* (Journal, traduit par Istvàn Semlyèn). GEORGES PEREC: *A Dolgok* (les Choses, traduit par Pàl Rèz). CEZAR PETRESCU: *Fekete orany* (l'Or noir, traduit par György Fàskerthy). CAMIL PETRESCU: *Aszerelem utolsó, a hàború elsö èjszakàja* (Dernière nuit d'amour, première nuit de guerre, traduit par Bela Szàsz). ERICH MARIA REMARQUE: *Harom bajtàrs* (Trois camarades, traduit par Erik Majtènyi). MIHAÏL SEBASTIAN: *Menedèk* (l'Accident, traduit par Jànos Domokos). MIHAÏL SEBASTIAN: *Akàcok vàrosa* (la Ville aux acacias, traduit par Ferenc Papp). *En allemand*. Vers. ALFRED KITTNER: *Flaschenpost* (le Message du destin). Prose. ROBERT FLINKER: *Der Sturz* (l'Effondrement). FRANZ XAVES KAPPUS: *Die lebenden Vierzehn* (les 14 survivants). EGON ERWIN KISCH: *Das Abenteuer der Reportages* (Reportages). WILHELM KOCH: *Der Trapphahn* (l'Outarde). ANTON MALY: *Geister des Goldes* (les Esprits de l'or). ERWIN WITTSTÖK: *Der falsche Malvasier* (le Faux Malvasier). Traductions en allemand. ANDRÉ GIDE: *Die Verliese des Vatikan* (les Caves du Vatican, traduit par Ferdinand Hardekopf). CAMIL PETRESCU: *Letzte Liebesnacht erste Kriegs nacht* (Dernière nuit d'amour, première nuit de guerre, traduit par Hermine Pilder-Klein). MIHAIL SADOVEANU: *Die Hochzeit der Prinzessin Ruxanda* (les Noces de la princesse Ruxanda, traduit par Thea Constantinidis). GEORGE TOPÎRCEANU: *Lyrisches, Satirisches* (Vers lyriques et satiriques, traduit par Helene Maugsch-Drăghiciu). VASILE VOICULESCU: *Magische Liebe* (Amour magique. Récits, traduit par Wolf Aichelburg.) A signaler également en serbe les volumes de vers: *Ukorak sa sammin sobom* (D'accord avec soi-même) de VLADIMIR CIOCOV, *Ispovesti* (Confessions) de IVO MUNCEAN, le roman *Uvidjai* (l'Expertise) de SVETISLAV MARCOVICI. En ukrainien: MARIA BĂLAN: *Na samoti* (Poésies). ŞTEFAN TCACIUC: *Rozkolote nebo* (Ciel fendu).

ÉDITIONS «LITERA»

Vers. Ion ANDREIŢĂ: *Minunea de a trăi* (le Miracle de la vie). LUDMILA GHIŢESCU: *Stampe fragile* (Estampes fragiles). NICOLAE NEAGU: *Poeme rococo* (Poèmes rococo). VALERIU OIŞTEANU: *Proteze* (Prothèses). MARIANA FILIP SĂRĂŢEANU: *Gardul cu şerpi* (la Palissade aux serpents). AL. ŞERBAN: *Rănile armoniei* (les Plaies de l'harmonie). A mentionner aussi *Cu chitara şi paharul* (Avec la guitare et le verre) de INA OTILIA GHIULEA, prétexte pour un «Musical» à trois parties.

ÉDITIONS «MERIDIANE»

GETA BRĂTESCU: *De la Veneţia la Veneţia* (De Venise à Venise). MIHAÏ FLOREA: *Scurtă istorie a teatrului românesc* (Brève histoire du théâtre roumain). DORIN IANCU: *Suedia* (la Suède). EUGEN IAROVICI: *Fotografia* (la Photographie). EUGEN SCHILERU: *Impresionismul* (l'Impressionnisme). Dans la collection «Historia magister vitae»: DUMITRU ALMAŞ: *Petru Voïevod Rareş*. MANOLE NEAGOE: *Napoléon*. MIHAÏL SADOVEANU: *Viaţa lui Ştefan cel Mare* (la Vie d'Etienne le Grand). Dans la collection «Mare peste lume». IULIANA DANCU: *Die Kirchenburg in Cisnădie* (l'Eglise fortifiée de Cisnădie). TRAIAN DUŞA: *Palatul Culturii din Tîrgu Mureş* (le Palais de la Culture de Tîrgu Mureş). N. GRIGORAŞ: *Curtea şi biserica domnească din Iaşi* (la Cour et l'église princière de Jassy). SCARLAT PORCESCU: *Biserica episcopală din Roman* (l'Eglise épiscopale de Roman). Traductions. GIULIO CARLO ARGAN: *Căderea şi salvarea artei moderne* (la Chute et le sauvetage de l'art moderne, traduit par George Lăzărescu). GERMAIN BAZIN: *Clasic, baroc, rococo* (Classique, baroque, rococo, traduit par Constanţa Tănăsescu). MARCEL BRION: *Arta fantastică* (l'Art fantastique, traduit par Modest Morariu). ROGER CAILLOIS: *In inima fantasticului* (Au cœur du fantastique, traduit par Iulia Soare). FRANCIS CARCO: *Prietenul pictorilor* (l'Ami des peintres, traduit par Şerban Foarţă). ELIE FAURE: *Istoria artei* (Histoire de l'art, traduit par Irina Mavrodin), 5 volumes, ELIE FAURE: *Funcţia cinematografului* (la Fonction du cinéma, traduit par Ion Caraion). PIERRE FRANCASTEL: *Pictură şi societate* (Peinture et société, traduit par Virgil Florea). HELMUTH GERNSHEIM: *Fotografia artistică, Tendinţe estetice 1839—1960* (Photographie artistique. Tendances esthétiques 1839—1960, traduit par Eugen Iarovici). CHARLES STERLING: *Natura moartă. Din antichitate pînă în zilele noastre* (la Nature morte. De l'antiquité à nos jours, traduit par Eugen Filotti).

ÉDITIONS MILITAIRES

Vers. NICOLAE LABIŞ: *Vîrsta de bronz* (l'Age de bronze). GRIGORE HAGIU: *Cîntece* (Chants). ION LOTREANU: *Azimut*. NICOLAE TĂUTU: *Balada comunistului fără nume* (la Ballade du communiste sans nom). Prose. CONSTANTIN ANTIP: *Trepte peste timp* (Echelons au-delà du temps). ION GH. PANĂ: *260 zile în faţa morţii* (260 jours face à la mort). HARALAMB ZINCĂ: *Şi a fost ora H* (Et vint l'heure H). A signaler également le volume *Istoria armatei româneşti* (l'Histoire de l'armée roumaine) de NICOLAE IORGA dans la collection «Columna». GRIGORE BEURAN: *Ora 23* (23 heures). E. BUSUIOCEANU, M. IACOB: *Aurel Vlaicu*, récit cinématographique. VIRGIL CARIANOPOL *Cîntece româneşti* (Chansons roumaines). ION GHICA: *Din timpul Zaverii* (Au temps de la révolte des Grecs contre les Turcs. Lettres à V. Alecsandri). AUREL MIHALE: *Fiecare moare cum vrea* (Chacun meurt comme il l'entend). RADU THEODORU: *Escadrila a patra* (la Quatrième escadrille). Traductions. VIKTOR EGOROV: *Complotul împotriva Evrikăi* (le Complot contre Eureka, traduit par Mihaï Gorovîţă). JAROSLAV KOKOSKA: *Amiralul Canaris* (l'Amiral Canaris, traduit par Teodora Alexandru Dobriţoiu). ROBERT MERLE: *Un animal înzestrat cu raţiune* (Un animal doué de raison, traduit par Mona Rădulescu, H. R. Rodian, Corneliu Rădulescu).

ÉDITIONS «MINERVA»

Vers. TUDOR ARGHEZI: *Poezii* (Poésies), illustrations de Ligia Macovei. AUREL CHIRESCU: *Metafore* (Métaphores). MIHAÏ MOŞANDREI: *Cărare printre ani* (Sentier à travers les ans). SANDU TZIGARA-SAMURCAŞ: *Răsunete* (Echos). Nouvelles, romans. ION CĂLUGĂRU: *Paradisul statistic* (le Paradis statistique). HENRIETTE YVONNE STAHL: *Între zi şi noapte* (Entre chien et loup). Théâtre. LUCIAN BLAGA: *Teatru* (Théâtre). VICTOR EFTIMIU: *Opere, vol. II Tragediile eline* (Œuvres, vol. II, les Tragédies grecques). TUDOR MUŞATESCU: *Scrieri* (Ecrits), IIe vol. Histoire, théorie, critique littéraire. AL. DIMA: *Arta populară şi relaţiile ei* (l'Art populaire et ses relations). EUGEN LOVINESCU: *Scrieri* (Ecrits, vol. II, « Mémoires», vol. III « Aqua forte»). DUMITRU POP: *Folcloristica Maramureşului* (le Folklore du Maramureş). PERPESSICIUS: *Opere* (Œuvres, vol. III Mentions critiques). Octav Şuluţiu: *Introducere în poezia lui G. Coşbuc* (Introduction à la poesie de G. Coşbuc). CONSTANŢA TRIFU: *Cronica dramaturgică şi începutul teatrului românesc* (la Chronique dramatique et les débuts du théâtre roumain). GABRIEL ŢEPELEA: *Studii de istorie şi limbă literară* (Etudes d'histoire et de langue littéraire). TUDOR VIANU: *Introducere în opera lui Ion Barbu* (Introduction à l'œuvre de Ion Barbu). A mentionner aussi *Învăţăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Theodosie* (Enseignements de Neagoe Basarab destinés à son fils Theodosie), comprenant une traduction nouvelle de l'original slavon due à G. Mihăilă. Dans la serie « Arcades». GRIGORE ALEXANDRESCU: *Poezii* (Poésies. Anthologie et postface de D. Micu). MIHAÏ EMINESCU: *Sărmanul Dionis* (le Pauvre Dionis, roman-fiction, Postface de Aurel Martin). Dans la série « Memoires». MATEÏ ALEXANDRESCU: *Confesiuni literare* (Confessions littéraires). DEMOSTENE BOTEZ: *Memorii* (Mémoires). I. VALERIAN: *Chipuri din viaţa literară* (Figures de la vie littéraire). Dans la collection « Ecrivains roumains». ION MARIN SADOVEANU: *Scrieri* (Ecrits), IIe vol. IONEL TEODOREANU: *Opere alese* (Œuvres choisies, IVe vol. comprenant les romans « la Tour de Milène» et « Bal Masqué»). DUILIU ZAMFIRESCU: *Opere* (Œuvres, IIe vol. « le Roman des Comăneşteni»). Dans la série « Universitas». MARIN BUCUR: *C. A. Rosetti.* Dans la collection « Bibliothèque pour tous». I. L. CARAGIALE: *O scrisoare pierdută* (Une lettre perdue). IACOB NEGRUZZI: *Scrieri alese* (Œuvres choisies — « Copies d'après nature», « Souvenirs de „Junimea"»). MARIN PREDA: *Moromeţii* (les Moromete). TUDOR VIANU: *Scriitori români* (Ecrivains, roumains). ION VINEA: *Lunatecii* (les Lunatiques). Traductions. JOSEPH CONRAD: *Negrul de pe « Narcis» şi alte povestiri* (le Nègre du « Narcisse» et autres récits, traduit par Petre Solomon). ROBERT GRAVEO: *Comitele Belizarie* (le Comte Bélisaire, traduit par Ivan Deneş). E. Th. A. HOFFMANN: *Elixirele diavolului* (les Elixirs du diable, traduit par I. Cassian-Mătăsaru), VICTOR HUGO: *Notre-Dame de Paris* (traduit par Gellu Naum). EUGÈNE IONESCU: *Teatru* (Théâtre, vol. I et II comprenant la « Cantatrice chauve», « la Soif et la Faim», traduit par Radu Popescu et Dinu Bondi, Elena Vianu, Sanda Şora, Marcel Aderca et Mariana Şora). ALBERTO MORAVIA: *Ciociara* (traduit par George et Adriana Lăzărescu). JULES ROMAINS: *Oameni de bunăvoinţă* (les Hommes de bonne volonté, traduit par Grigore Sturdza). A. N. TOLSTOÏ: *Petru I* (Pierre Ier, traduit par Al. Ştefănescu-Medeleni et Al. Donici).

ÉDITIONS «MUSICALES»

Partitions. ZOLTÀN ALADÀR: *Simfonie pentru orchestră mare* (Symphonie pour grand orchestre). PASCAL BENTOIU: *Amorul doctor* (l'Amour médecin. Opéra bouffe en un acte, d'après Molière. Réduction pour voix et piano). CONSTANTIN BOBESCU: *Parafrază pe motivul « Horei Staccato» de Grigoraş Dinicu, pentru cvintet de suflători* (paraphrase du motif de la « Hora Staccato» de Grigoraş Dinicu, pour quintette d'instruments à vent). CSIKY BOLDIZSÀR: *Două piese pentru orchestră* (Deux pièces pour orchestre). LIVIU GLODEANU: *Madrigale* (Madrigaux). Vasile HERMAN: *Variante pentru două clarinete, pian şi instrumente de percuţie* (Variantes pour deux clarinettes, piano et instruments de percussion). DINU LIPATTI: *Sonatină pentru violină şi pian* (Sonatine pour violine et piano). MÀRIAM MARBÈ: *Ritual pentru setea pămîntului* (Rituel pour la soif de la terre). ŞTEFAN NICULESCU: *Răscruce* (Carrefour. IIIe Cantate pour mezzo-soprano et cinq instruments à vent sur des vers de Tudor Arghezi). AUREL POPA: *Concertino pentru orchestră* (Concertino pour orchestre). ANDREAS PORFEYTE: *Simfonia nr. 2* (Symphonie no 2). SIGISMUND TODUŢĂ: *15 coruri mixte* (15 chœurs mixtes, Cahier III). CORNEL ŢĂRANU: *Lieduri* (Lieder, Voix et piano). ANATOL VIERU: *Simfonie pentru 15 instrumentişti şi voce* (Symphonie pour 15 instrumentistes et voix). Musicologie, études, biographies. THEODOR BĂLAN: *Copilăria unor muzicieni* (Enfance de musiciens). GEORGE BREAZU: *Pagini din istoria muzicii româneşti* (Pages de l'histoire de la musique roumaine). VIOREL COSMA: *Muzicieni români* (Musiciens roumains). Lexique. CELA DELAVRANCEA: *Arpegii în ton major* (Arpèges en majeur). RADU GHECIU: *Mozart.* IOAN MASSOFF; RADU TĂNASE: *Constantin Tănase,* IIIe éd. ALICE MAVRODIN: *Verdi.* GEORGE ZBÂRCEA: *Ciocîrlia fără moarte* (l'Immortelle alouette). Grigoraş Dinicu et le Bucarest des violonistes tziganes d'autrefois. Traductions. *Beethoven văzut de contemporani* (Beethoven vu par ses contemporains. Lettres, mémoires réunis et annotés par J. G. PROUD'HOMME, traduit par Theodor Bălan). *Studii de muzicologie* (Etudes de musicologie), vol. VI. CAMILIA CEDERNA: *Maria Callas* (traduit par Lidia Sava et Mihaï Berechet). GEORGES DUHAMEL: *Puterea muzicii* (la Force de la musique, traduit par Adina Arsenescu). L. PASSUTH: *Madrigal* (traduit par Alexandru Molnar). GYÖRGY SZÁNTO: *Stradivarius* (traduit par George Zbârcea). FRANK THIESS: *Legende napolitane. Caruso* (Légendes napolitaines. Caruso, traduit par Victor Munteanu).

ÉDITIONS POLITIQUES

A signaler les volumes: *Civilizaţia la răscruce* (la Civilisation au carrefour. Les implications sociales et humaines de la révolution scientifique et technique). *Sociologia şi practica socială* (la Sociologie et la pratique sociale). *Voluntari români în Spania* (Volontaires roumains en Espagne). *Reprezentanţele diplomatice ale României* (les Représentations diplomatiques de la Roumanie), IIe vol. MIHU ACHIM: *Sociologia americană a grupurilor mici* (la Sociologie américaine des petits groupes). LOUIS ALTHUSSER: *Citindu-l pe Marx* (En lisant Marx, traduit par Adina şi Pavel Apostol, Maria Alexe). A. BOLINTINEANU, MIRCEA MALIŢA: *Carta O.N.U., document al erei noastre* (la Charte des Nations Unies, document de l'ère actuelle). ERNÖ GÁLL: *Idealul prometeic* (l'Idéal prométhéen). WALTER LORD: *Pearl Harbour.* LUCREŢIU PĂTRĂŞCANU: *Sub trei dictaturi* (Sous trois dictatures). LUCREŢIU PĂTRĂŞCANU: *Curente şi tendinţe în filozofia românească* (Courants et tendances dans la philosophie roumaine).

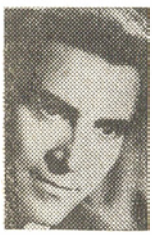
ÉDITIONS SCIENTIFIQUES

SORINA BERCESCU: *Istoria literaturii franceze de la începuturi pînă în zilele noastre* (Histoire de la littérature française depuis ses commencements jusqu'à nos jours). VASILE CUCU: *Oraşele României* (les Villes de Roumanie). H. CULEA: *Sociologia cunoaşterii* (la Sociologie de la connaissance). ROBERT ETIENNE: *Viaţa cotidiană la Pompei* (la Vie quotidienne à Pompéi, traduit par Horia Vasilescu). JACQUES DE LAUNAY: *Istoria secretă* (l'Histoire secrète, traduit par Mircea Ioanid). ANDRÉ MARTINET: *Elemente de lingvistică generală* (Eléments de linguistique générale, traduit par Paul Miclău). FLORICA NEAGOE: *Arthur Schopenhauer.* Filozofie şi etică (Arthur Schopenhauer. Philosophie et éthique). CORINA NICOLESCU: *Istoria costumului de curte în ţările române* (Histoire du costume de cour dans les principautés roumaines. Du XIVe au XVIIIe siècle). ROMULUS VULCĂNESCU: *Măştile populare.* Studiu monografic (Masques populaires. Etude monographique).

ÉDITIONS "UNIVERS"

CHARLES BAUDELAIRE: *Mici poeme în proză* (Petits poèmes en prose, traduit par G. Georgescu). BENEDETTO CROCE: *Estetica privită ca ştiinţă a expesiei şi lingvistică generală* (l'Esthétique considérée comme science de l'expression et linguistique générale, traduit par Dumitru Trancă). ERNEST ROBERT CURTIUS: *Literatura europeană şi Evul Mediu latin* (la Littérature européenne et le Moyen-Age latin, traduit par Adolf Armburster). OSKAR DAVIČO: *Poezia* (la Poésie, traduit par Gellu Naum et Dorin Gămulescu). ROBERT FLACELIÈRE: *Istoria literară a Greciei antice* (Histoire littéraire de la Grèce antique, traduit par Mihaï Gramatopol). ANDRÉ GIDE: *Jurnal*. Pagini alese 1889—1951 (Journal. Pages choisies 1889—1951, traduit par Savin Bratu). ANDRÉ GIDE: *Călătorie în Congo* (Voyage au Congo. Notes de voyage, traduit par Iulia Soare). EDMOND et JULES DE GONCOURT: *Pagini de jurnal* (Pages de journal, traduit par Aurel Tita), vol. I et II. NIKOLAÏ KHAÏTOV: *Povestiri sălbatice* (Histoires sauvages, traduit par Aurel Lambrino et Laura Fotiade). LAJOS MESTERHÁZI: *Flăcări de magneziu* (Eclairs de magnésium, traduit par Corneliu Popescu). FERNANDO NAMORA: *Casa vagabonzilor. Minele din San Francisco* (la Maison des vagabonds. Les Mines de San Francisco, traduit par Nicolae Ghiţescu). FRANCESCO PETRARCA: *Rime* (Rimes, traduit par Eta Boeriu). MADAME DE SÉVIGNÉ: *Scrisori* (Lettres, traduit par Irina Mavrodin). J. WASSERMANN: *Etzel Andergast* (traduit par Şt. Freamăt). WILHELM WORRINGER: *Abstracţii şi intropatie şi alte studii de istoria artei* (Abstraction et intropathie et autres études d'histoire de l'art, traduit par Bucur Stănescu). A signaler également *Antologia nuvelei fantastice* (Anthologie de la nouvelle de science-fiction) avec une préface de Mateï Călinescu et une étude de Roger Caillois. *Arte poetice*. Antichitatea (Arts poétiques, l'Antiquité), recueil paru sous les soins de D. M. Pippidi. Dans la collection « Méridiens». JOHN CHEEVER: *Fidela Clarisa* (la Fidèle Clarisse, traduit par George Tăslăoanu). MIGUEL DELIBES: *Cinci ore cu Mario* (Cinq heures avec Mario, traduit par Odette Mărgăritescu-Lungu et Alexandru D. Lungu). FORD MADOX FORD: *Povestea unei pasiuni* (l'Histoire d'une passion, traduit par Adina Arsenescu). ANTONIJE ISACOVIČ: *Ferigă şi foc* (Fougère et feu, traduit par Mirco Şircovici). FRANZ KAFKA: *America* (traduit par Simion Pop et Erika Voiculescu). VALENTIN KATAÉV: *Iarba uitării* (l'Herbe de l'oubli, traduit par Renata Vasilescu-Albu). VICENTE LEIERO: *Cine l-a ucis pe Don Jesu?* (Qui a tué Don Jesu?, traduit par Gheorghe Bala). K. PAUSTOVSKI: *Romanticii* (les Romantiques, traduit par Monica Bălan). MAZO DE LA ROCHE: *Mary Wakefield* (traduit par Simona Copceag). JUAN RULFO: *Pedro Páramo* (traduit par Marieta Pietraru et Andrei Ionescu). JOHN STEINBECK: *Joia dulce* (Tendre jeudi, traduit par Pompiliu Mateï). V. CHICHKOV: *Taïgaua* (la Taïga, traduit par Teodor Pîcă et Mihaï Chiţis). KURT TUCHOLSKY: *Castelul Gripshalm* (le Château de Gripshalm, traduit par Sevilla Răducanu). VERCORS: *Bătălia tăcerii* (la Bataille du silence, traduit par Demostene Botez). JOHN WAIN: *Nuncle* (traduit par Petru Creţia). Dans la collection « Etudes». M. BAKHTINE: *Problemele poeticii lui Dostoievschi* (les Problèmes de la poétique de Dostoïevski, traduit par S. Recevschi). SILVIAN IOSIFESCU: *Construcţie şi lectură* (Construction et lecture). I. M. LOTMAN: *Lecţii de poetică structurală* (Leçons de poétique structurale, traduit par Radu Nicolau). EDGAR PAPU: *Feţele lui Ianus* (les Visages de Janus). MARCEL RAYMOND: *De la Baudelaire la suprarealism* (De Baudelaire au surréalisme, traduit par Leonid Dimov). RENÉ WELLEK: *Conceptele criticii* (les Concepts de la critique, traduit par Rodica Timiş). Dans la collection du « Roman historique». OLGA FORŞ: *Un veşmînt de piatră* (Un vêtement de pierre, traduit par L. Chelson et D. Kelson). JOSEF TOMAN: *Don Juan. Viaţa şi moartea lui Don Miguel de Manara* (Don Juan. La vie et la mort de Don Miguel de Manara, traduit par Jean Grosu). Dans la collection « Classiques de la littérature universelle». DON FRANCISCO DE QUEVEDO Y VILLEGAS: *Don Pablos Buscon şi alte povestiri* (Don Pablos Buscon et autres récits, traduit par Aurel Covaci). LEON TOLSTOÏ: *Învierea* (la Résurrection, traduit par Ştefana Velisar-Teodoreanu et Ludmila Vidraşcu), IIe éd. Dans la collection « Le Roman du XXe siècle». SIGURD HOEL: *Întîlnire cu anii uitaţi* (Rencontre avec les années oubliées, traduit par Const. A. Gădei et Marin Sîrbulescu). FRANZ WERFEL: *Cele patruzeci de zile de pe Musa Dagh* (Les 40 jours du Musa Dagh, traduit par H. Mateï), vol. I—III. MARGARET MITCHELL: *Pe aripile vîntului* (Autant en emporte le vent, traduit par Mary Polihroniade-Lăzărescu). Dans la collection « Orphée», éditions bilingues. THOMAS DYLAN: *Viziune şi rugă* (Vision et prière, traduit par C. Abăluţă et Şt. Stoenescu). ANDRÉ FRENAUD: *Cu ură dragostea mea, poezia* (Avec haine mon amour, la poésie, traduit par Maria Banuş). VLADIMIR MAÏAKOVSKI: *Trei poeme de dragoste* (Trois poèmes d'amour, traduit par Cicerone Theodorescu). HENRI MICHAU: *Spaţiul dinlăuntru* (l'Espace intérieur, traduit par Vasile Nicolescu). CHRISTIAN MORGENSTERN: *Cîntece de spînzurătoare* (Chants de gibet, traduit par Nina Cassian). Dans la collection « Thalie». SAMUEL BECKETT: *Aşteptîndu-l pe Godot* (En attendant Godot, traduit par Gellu Naum). CALDERON DE LA BARCA: *Viaţa e vis* (la Vie est un songe, traduit par Sorin Mărculescu). VLADIMIR MAÏAKOVSKI: *Ploşniţa* (la Punaise, traduit par Tamara Gane). CAMIL PETRESCU: *Danton*. WILLIAM SHAKESPEARE: *Hamlet* (traduit par Vladimir Streinu).

NOS COLLABORATEURS



MIHNEA GHEORGHIU (n. 1919). Docteur ès lettres (littérature anglaise) de l'Université de Bucarest. Professeur à l'Institut de théâtre et de cinématographie de la même ville, il est l'auteur de nombreux essais de critique et d'histoire littéraire (*la Modalité conformiste du drame*-1948, *Walt Whitman*, micromonographie-1955, *Orientations dans la littérature étrangère*-1958, *Scènes de la vie de Shakespeare*-1958, *Dionysos*-1969). Auteur de plusieurs volumes de vers (*Ana Mad, le Dernier paysage de la ville grise, Ballades*, etc.), d'un roman (*Un homme est venu de l'Est*) et d'une évocation historique (*Tudor de Vladimiri*). Traducteur assidu de la littérature anglaise et américaine (Shakespeare, Ben Johnson, Robert Burns, Dickens, Walt Whitman, Arthur Miller, Tennessee Williams, etc.). Auteur des scénarios des films *Port-franc, Tudor, le Signe de la Vierge*. En 1971 il a publié un choix d'articles et d'essais sur des thèmes culturels et civiques, *Lettres du proche Environnement*.

ION CARAÏON (pseudonyme de Stelian Diaconescu, n. 1923) a suivi les cours universitaires de la Faculté des Lettres de Bucarest. Débuts en 1940 avec des articles et des vers. Auteur des volumes de poésies *Panopticum* (1943), *l'Homme profilé sur le ciel* (1945), *Chansons noires* (1947), *Essai* (1966), *le Matin à personne* (1967), *l'Inconnu des fenêtres* (1969), *la Taupe et le prochain, le Dessus des dessus* (1970), *le Cimetière parmi les étoiles* (1971). Il a également traduit en roumain des œuvres de Baudelaire, Valéry, René Char, Saint-Exupéry, Whitman, Edgar Lee Masters, Sandburg. Editeur, de même, de *la Table du Silence* (1970), une anthologie de textes roumains et étrangers, en prose et en vers, dédiée au sculpteur roumain C. Brancusi (v. Revue Roumaine, no. 4/1970).

TITUS POPOVICI (n. 1930), licencié en philologie de l'Université de Bucarest. A publié les romans *l'Etranger* (1955), *la Soif* (1956), le drame *Passacaglia* (1960), le volume de reportages *Cuba, territoire libre de l'Amérique* (1962), la nouvelle *la Mort d'Ipou* (1971). Il est également l'auteur de plusieurs scénarios et notamment pour les films *la Soif*, *l'Etranger*, *les Daces*, *la Colonne de Trajan*, *Michel le Brave*. Lauréat du Prix d'Etat.

IORDAN CHIMET (n. 1924) a fait ses études de lettres, de philosophie et de droit à l'Université de Bucarest. A publié *Lamento pour le petit poisson Bathazar* (poèmes 1967), *Ferme les yeux et tu verras la ville* (roman de fiction, 1970), les essais sur le film *le Western* (1958), la *Comédie burlesque* (1959) et *Héros, fantômes, souriceaux* (1970), l'album *Les 12 mois du rêve* (« anthologie de l'innocence » dans l'art, 1971) et de nombreux livres pour enfants.

HORIA URSU (n. 1916), docteur ès lettres de l'Université de Bucarest. Il est l'auteur de plusieurs ouvrages sur l'histoire et la civilisation roumaines, dont *Ştefăniţă Voievode* (monographie, 1940), *les Tatares sont passés* (nouvelles historiques, 1945), *Sighişoara et ses environs* (1945), *Etienne le Grand* (monographie, 1957), *l'Histoire de la Roumanie dans la création littéraire* (I-er vol, 1957, II-e vol., 1963), *Avram Iancu* (monographie, 1966), *Alba Iulia* (1969).

OCTAVIAN BARBOSA (n. 1927), licencié de la Faculté de Philosophie de Bucarest. Critique d'art, auteur des monographies *George Apostu* (1968) et *le Fauvisme* (1971), ainsi que de bon nombre d'études et d'articles de spécialité.

GEORGETA HORODINCĂ (n. 1930), licenciée en philologie de l'Université de Bucarest. A publié une monographie sur *Jean-Paul Sartre* (1963), le volume d'études et essais *Structures libres* (1970) ainsi que de nombreux articles et études sur les littératures universelle et roumaine contemporaines.

ANATOL VIERU (n. 1926) a suivi des cours de piano et de composition à Bucarest, puis à Moscou. Hormis une série de concertos (pour voix et orchestre, flûte et orchestre et violon et orchestre), l'oratorio *Mioriţa*, la cantate *les Années de lumière*, il est l'auteur de musique de chambre et de film. Lauréat du Prix d'Etat de la République Socialiste de Roumanie et de nombreux prix à l'étranger, parmi lesquels « La Reine Marie-Joseph» (Genève, 1963).

Abonnez-vous à la

REVUE ROUMAINE

POUR TOUTE COMMANDE, S'ADRESSER À

«LIBRI»

Bucarest — Roumanie

B. P. 134—135

OU AUX FIRMES SUIVANTES:

FRANCE : *Messageries de la Presse Parisienne*, 111, rue Réaumur, Paris 2e; *Agence Littéraire et Artistique Parisienne*, 7, rue Bebelleyne, Paris 8e; *Librairie Hachette*, 25, rue de Cévennes, Paris 5e. ALBANIE : *Ndermaja Shtetnore e Botimeve*, Tirana. R.D. ALLEMANDE : *Deutscher Buch — Export-und-Import*, Leninstrasse 16, Leipzig 701 R.F. D'ALLEMAGNE : *Kubon & Sagner*, P.O.B. 68, *Munich* 34; *W.E. Saarbach*, P.O.B. 1510—5, Cologne; *Pressevertriebsgesellschaft*, Börsenstrasse, Francfort-sur-le-Main; *Kunst und Wissen—Erich Bieber*, P.O.B. 46, 7 Stuttgart 1. ARGENTINE : *Editorial Sudamerican* S.A., Alsina 500, Buenos Aires. AUSTRALIE : *Current Book Distributors*, 168—174 Day Street, Sydney. AUTRICHE : *Globus Buchvertrieb*, Salzgries 16, Vienne XX. BELGIQUE : *Du Monde Entier*, 5, Place St Jean, Bruxelles; AGENCE ET MESSAGERIES DE LA PRESSE, 14—22, rue du Persil, Bruxelles. BRÉSIL : *Agencia Intercambio Cultural*, Rua Riachuleo 432, loja 2, Sao Paulo. R. P. de BULGARIE: *Hemus*, 11, Place Slaweikoff, Sofia. CANADA : *Progress Book*, 42—48, Stafford Street, Toronto 3, Ontario; *Co-operative Bookshop Ltd.*, 882 Main Street, Winnipeg; *International Subscription Agency Periodica*, 5090 Papineau, Montréal 34. CEYLAN : *The Lake House Bookshop*, P.O.B. 244, Colombo. R. P. de CHINE : *Waiwen Shudian*, P.O.B. 88, Pékin. COLOMBIE : *Libreria Buchholz Galeria*, av. Jimenez de Quesada 8—40, Bogota. R. P. de CORÉE : *Chulphanmul*, Pyongyang. CUBA : *Cubartimpex*, Simon Bolivar 1, La Havane. DANEMARK : *Ejnar-Munksgaard*, Noregade 6, Copenhague. ESPAGNE : *Libreria Herder*, Calle de Balmas 26, Barcelone; *Libreria Buchholz*, Paseo de Recoletos, Madrid. FINLANDE : *Akateeminen Kirjakanppa*, P.O.B. 128, Helsinki, GRANDE-BRETAGNE : *Collet's Holdings Ltd.*, Denington Estate, Wellinborough, Northants; *Central Books Ltd.*, 27, Grays Inn Road, London W.C. 1. GRÈCE : *Atom*, Rue Karagheorghi 7, Athènes. R. P. HONGROISE : *Kultura*, P.O.B. 149, Budapest 62. INDE : *Current Book House Maruti Lane*, Rue Raghunath Dadaj, Bombay 1; *People's Publishing House*, Rani Jhansi Road, N., New Delhi I. ISRAËL : *Haiflepac Ltd.*, Rue Arlosoroff 11, Haïfa; *Lepac Ltd.*, Rue Rambam 15, Tel Aviv. ITALIE : *So. Co. Lib. Ri Export-Import*, Piazza Margana 33, Rome; *Libreria Commissionaria Sansoni*, Via Gino Capponi 26, Florence; *Santo Vanasia*, 71, Via M Machi, Milan. JAPON : *Hauka Ltd.* 2 *Handa Zimbacho*, 2 chome Kiyoda-ku, Tokyo; *Far Eastern Book Sellers Kanda*, P.O.B. 72, Tokyo. *Maruzen Ltd.*, P.O.B. 605, Tokyo-Central. LIBAN : *The Levant Distributors Co.*, P.O.B. 1181, Beyrouth. MALI : *Librairie Populaire du Mali*, B.P. 28, Bamako. MAROC : *Société Chérifienne de la Presse S.A.*, 1, Place de Bandoeng, Casablanca. MEXIQUE : *Editorial Grijalbo S.A.*, Apartado 28568, Mexico 17 D. F. MONGOLIE : *Mongologoknigostorg*, Oulan-Bator. NORVÈGE : *Norsk Bogimport*, P.O.B. 3267, Oslo. PAYS-BAS : *Swets & Zeitlinger*, Keizersgraacht 487, Amsterdam C; *Martinus Nijhoff*, P.O.B. 269, La Haye (Den Haag); *Muelenhoff*, Beulingstraat 2, Amsterdam. POLOGNE : *Ruch*, Ul Wronia 23, Varsovie. PORTUGAL : *Libreria Buchholz*, Avda. Liberdade, Lisbonne. SUÈDE : *D. C. Fritze*, Fredgatan 2, Stockholm 16; *Gumperts* A.B., Södra Hamngatan 35, {Göteborg. SUISSE : *Pinkus & Cie.*, Froschaugasse 7, Zürich; *Fachbücherei Bern*, Postfach 379, Berne II; *Librairie Rousseau*, 36, rue Jean-Jacques Rousseau, Genève. R. S. de TCHÉCOSLOVAQUIE : *Artia*, Ve Smeckach 30, Prague I. TUNISIE : *Sned*, 10, Rue de Russie, Tunis. TURQUIE : *Ark Tikaret Ltd.*, P.O.B. 577, Ankara; *Librairie Hachette*, 469, Istiklal Caddesi Beyoglu, Istanbul. U.R.S.S. : *Mejdunarodnaia Kniga*, Moscou G-200. U.S.A. : *Dolphin Service*, P.O.B. 8927, Washington 3 DC; *Turner Subscription Agency*, 235, Park Avenue, South, New York 3, N.Y.; *Fam Book Service*, 69, Fifth Avenue Suite 8 F, New York 10003, N.Y.; *Continental Publications*, 111, South Mermanee Ave., St. Louis Missouri 63105. R. D. du VIETNAM : *So Xuant Nhap Sach Bao*, Hai Ba Trung 32, Hanoi. R. S. F. de YOUGOSLAVIE : *Jugoslovenska Knijga*, Terazije 27, Belgrade; *Forum* 1, Voijvode Misica, Novisad; *Prosveta*, Terazije 16/1, Belgrade; *Nolit*, Ul. Terazije 27, Belgrade.

43.434

DANS NOS PROCHAINS NUMÉROS

Poésies

EUGEN JEBELEANU, VASILE NICOLESCU, ADRIAN PĂUNESCU

Prose

PETRU POPESCU, AL. SIMION

Hommage à VASILE ALECSANDRI

VASILE ALECSANDRI — *Vers:* Fleurs de muguet ● le Sergent ● le Réveil de la Roumanie ● la Forêt de Strunga ● les Bords du Siret. *Prose:* Porojan, *Théâtre:* la Contchina.

Commentaires signés par CONSTANTIN CIOPRAGA, GEORGE IVAŞCU et VALERIU RÂPEANU

Articles

ANDREI BĂLEANU	A la recherche de Shakespeare
PAUL CONSTANTIN	« L'Art 1900 » et les Ecoles nationales dans l'architecture européenne
PAUL CORNEA	Pour une sociologie de l'influence en littérature comparée
AL. DIMA	Les Constantes de la théorie littéraire de Garabet Ibrăileanu
GHEORGHE FIRCA	Pascal Bentoïu ou le moderne classique
DUMITRU GHIŞE	Continuité de la culture
C. IONESCU GULIAN	Axiologie et marxisme
SOLOMON MARCUS	La Poétique mathématique
AUREL MARTIN	*In memoriam:* Perpessicius
GEORGE MUNTEAN	Un motif littéraire: « Homo aedificans »
ION PASCADI	Social et artistique
AL. A. PHILIPPIDE	Réflexions sur l'art
DAN ZAMFIRESCU	Une conscience européenne: Nicolae Iorga

GEORGETA NĂPĂRUŞI-GRIGORESCU: *Entrée triomphale* (Michel le Brave à Alba Iulia — 1599) →
(huile, fragments)